

دكتور عثمان عبد المعطى عثمان

عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

مع عرض لأهم أساليب التمثيل فى العالم



إهداء ٢٠١٠

دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة



عناصر الرؤية
عند المخرج المسرحي

عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي

«مع عرض لأهم أساليب التمثيل في العالم»

دكتور

عثمان عبد المعطى عثمان

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشؤون الفنية

عثمان، عثمان عبد المعطى
عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى مع عرض لأهم أساليب التمثيل فى
العالم/ عثمان عبد المعطى عثمان ط ١ . القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر
والتوزيع، ٢٠٠٩ .
ص ٤٤٠ : ٢٤٠ سم.
تدمك: ٣ ٠٤٥ ٤٦٣ ٩٧٧ ٩٧٨
١- القصص العربية.
٢ - قصص الأطفال

٨١٣،٠٢

الكتاب : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

المؤلف : عثمان عبد المعطى عثمان

رقم الإيداع : ١٥٩٠٦ / ٢٠٠٩

تاريخ النشر : ٢٠١٠

الترقيم الدولى : 3 - 045 - 463 - 977 - 978

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح بإعادة

نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه ، بأى شكل من

أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع: ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت: ٢٥٩١٧٩٥٩

www.darghareeb.com

المقدمة

يضم هذا الكتاب كل خطوة من خطوات إخراج المسرحية، من الوقت الذى يمسك به المخرج النص المسرحى ليقرأه، إلى لحظة رفع الستار فى ليلة الافتتاح. أى يبدأ من رؤية المخرج الأدبية للنص، واضعاً فى اعتباره التأثيرات المسرحية التى سيستخدمها فى إخراجه لهذا النص على خشبة المسرح، مع مراعاة أن كمال التصميم والتنفيذ فى العمل المسرحى ككل والاعتماد على الملابس، والإضاءة، وتصميم المناظر، والماكياج، وغيره من مكونات العرض المسرحى، يجب أن يراعى فيه التعاون التام، لضمان نجاح إخراج العرض.

أى أن الكتاب يتناول المسرح من حيث هو «عرض مسرحى» بمكوناته الأساسية من مسرحية، وممثلين، ورقعة منصة المسرح، ومتفرجين، وذلك انطلاقاً من أن الإخراج المسرحى فن، والفن دائماً وعى، ولا يقوم على مجرد الصدفة إطلاقاً.

كما يوضح الكتاب - للمخرج المسرحى - كيفية اكتشاف فكرة إخراجية دقيقة وصحيحة وكيف ينقل هذه الفكرة إلى خشبة المسرح عن طريق الممثلين، والمنفذين، فى سبيل إعطاء المسرحية حياتها الملائمة فوق خشبة المسرح.

وفى أكثر من موضع بالكتاب، أثرنا التأكيد على أهمية جمهور المشاهدين، باعتبار أن هذا الجمهور ليس عنصراً محايداً أو غريباً على المسرحية، بل هو أحد أركانها الأساسية، إليه تتجه، ومنه تستمد حياتها، وعليه يتوقف مصيرها. ومجمل الكتاب يتناول مسؤولية المخرج المسرحى تجاه النص المسرحى، وتجاه جمهور المشاهدين، وتجاه مكونات العرض المسرحى والسعى إلى تكوين رؤية مسرحية متكاملة تثرى وجدان الجماهير، وتمتع عقولهم، وتجعلهم أناساً أفضل، ومواطنين أصح.

والله نسأل أن يوفقنا لخدمة هذا الفن الرفيع، الذى نرجو أن يقوم عندنا على أساس صحيح إن شاء الله.



الفهرست

الموضوع	الصفحة
المقدمة:	٥
الفهرست:	٧
إهداء:	١١
مدخل:	١٣
الفن والمجتمع	١٥
من هو الفنان؟	١٦
هدف الفن	١٨
موقف الفنان من مجتمعا؟	١٩
المسرح أبو الفنون	٢٠
فن المسرحية	٢١
وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر	٢٣

الباب الأول

الرؤية الأدبية للنص المسرحى	٣١
الفصل الأول:	٣٥
تحديد هدف المسرحية الذى أراده المؤلف	٣٧
المسرحية بوصفها أدبا	٤١
الرمزية الخارجية فى المسرحية	٤٣
الفصل الثانى:	٤٧
شكل النص المسرحى	٤٩
النظرية البنائية فى المسرحية	٥٦
الشكل والمضمون	٧٢
الحوار	٧٨
عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى	٧

الموضوع	الصفحة
الصياغة الفنية للحوار	٨١
الصراع الدرامى	٩٠
لحظة الكشف عن موضوع المسرحية وشخصياتها	٩٦
الفصل الثالث:	٩٩
لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة	١٠١
الاختيار	١٠٣

الباب الثانى

الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى	١٠٩
الفصل الأول:	١١٥
كل المسرحيات تكتب لتدخل السرور على نفوسنا عاطفيا أو ذهنيا أو كليهما	١١٧
المتفرج بوصفه شريكا فى العملية المسرحية	١٢٠
الآثار التى تطبعها الدراما فى نفوس الجماهير	١٢٤
الناحية الاجتماعية فى المسألة	١٢٩
الناحية الاجتماعية فى الملهاة	١٣٣
تغيرات الرؤية العامة من عصر إلى عصر	١٤٠

الباب الثالث

الرؤية الفنية	١٤٥
الفصل الأول:	١٥٣
مشكلة الإيهام فى المسرح	١٥٥
رسم الشخصيات عملية غريبة وغامضة	١٥٨
نمو الشخصية المسرحية	١٦٤
روح الإيقاع العالمى الشامل	١٦٦
الفصل الثانى:	١٧١
الديكور وأثره فى التكوين المسرحى	١٧٣

الموضوع	الصفحة
الملابس وأثرها فى التكوين المسرحى	١٨٢
الإضاءة وأثرها فى التكوين المسرحى	١٩٠
الماكياج وأثره فى التكوين المسرحى	٢٠٧
الإكسسوار والأثاث وأثرهما فى التكوين المسرحى	٢١٣
الموسيقى التصويرية والمؤثرات وأثرهما فى التكوين المسرحى	٢١٧
الفصل الثالث:	٢٢٣
فن الإلقاء	٢٢٥
سرعة التمثيل - الإيقاع	٢٣٠
الأداء التمثيلى	٢٣٦
حركة الممثل	٢٥٢
التعبير الصامت عند الممثل	٢٦٠
العوامل التى يُمارسها الممثل ليكون صادقاً فى تجسيد الشخصية	٢٦٦

الباب الرابع

الفصل الأول:	٢٨١
فن التمثيل	٢٨٣
التعبير (الصورة الصوتية - والصورة المرئية)	٢٨٥
بالنسبة للحركة	٢٨٧
القناع	٢٨٨
الإيقاع	٢٨٩
الكلاسيكية والواقعية فى فن الممثل	٢٩٢
هل عمل الممثل حرفة أم فن ؟	٢٩٥
الصوت	٢٩٦
الجسم	٢٩٧
العلاقة بين الممثل والشخصية	٢٩٨

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني:	٣٠٣
ملامح الأداء الكلاسيكى	٣٠٥
أولاً: فى المسرحية الإغريقية والرومانية	٣٠٧
الكوميديا القديمة	٣١٠
الكوميديا الوسيطة	٣١١
الكوميديا الحديثة	٣١١
الكلاسيكية الحديثة	٣١٢
ملامح الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى إنجلترا	٣١٩
الفصل الثالث:	٣٢١
الأداء الملحمى أو البدائى	٣٢٣
الأداء الرومانتيكى	٣٢٥
ملامح الأداء الواقعى	٣٢٨
الأداء عند ممثل المسرح الطبيعى	٣٢٩
ملامح التحليل النفسى فى أداء الممثل	٣٣١
استانسلافسكى والمنهج	٣٣٤
الاجتهادات الحديثة فى أداء الممثل	٣٤١
استوديو الممثل والطريقة	٣٤٢
مقارنة بين منهج استانسلافسكى والطريقة	٣٥٠
المعامل المسرحية والمجتمعات المسرحية	٣٥١
فنون الأداء عند الممثل المعاصر	٣٥٣
الخاتمة	٣٦١
السفر فى نجاح بعض المسرحيات الرديئة	٣٦٣
افتقار حياتنا المسرحية إلى عامل الاحتراف وما ينتج عنه	٣٦٦
النتيجة	٣٧٥
المراجع	٣٧٨
الصُّور	٣٨٥

إهداء

- إلى زوجتى الوفية الدكتوراة / مديحة إبراهيم.
- وإلى ابنتى أفنان، وابنى أحمد.
- وإلى كل أستاذ وفنان استفدت منه.
- وإلى كل طالب علم وفن أفدته واستفدت منه.
- وإلى زملائى الفنانين، وزميلاتى الفنانات من ممثلين ومخرجين ومصممين ومنفذين.
- وإلى هواة الفن المسرحى ومُحبيه ومتذوقيه.

أهدى هذا الكتاب

بعد أن عكفت أكثر من عامين فى البحث والدراسة والتحليل والاستنتاج حتى ظهر فى طبعته الأولى، وبعد نفاذ الطبعة بعد أكثر من عشر سنوات رأيت أن أزيد عليه من خلال دراساتى وتطبيقاتى العملية والإخراجية والتدريسية أكثر من عشرين عاما، حتى ظهر لقرائى الأحباء بهذه الصورة التى أرجو أن تحوز على رضا الجميع.

وكما نعلم أنه لا يمكن لأى كتاب أن يعلم فردًا كيف يتقدم فى فنه، وأى المبادئ والرؤى يلاحظ، وأى الأخطاء يتجنبها ليكون مبدعًا أو موهوبًا - لكن العبرة بالممارسة الفنية والتفاعل مع الآخرين والجمهور.

والله ولى التوفيق،،،،،

د. عثمان عبد المعطى عثمان

سلطنة عُمان ٢٠٠٩م

مدخل

- الفن والمجتمع
- من هو الفنان؟
- هدف الفن
- موقف الفنان من مجتمعه؟
- المسرح أبو الفنون
- فن المسرحية
- وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر

الفن والمجتمع

هل يجب على الفنان أن يلتزم بخدمة مجتمعه الذى يعيش فيه ويُعدّ فرداً من أفرادهِ؟ أم هو غير مسئول عن ذلك؟ وهل التزامه فقط ينحصر فى إجادة فنه الذى ينتجه، وخدمة أهدافه الفنية الخالصة ومحاولة الوصول بهذا الفن إلى ما يعتقد أنه مرحلة الكمال الفنى، دون النظر إلى نتائجه الخارجية وتأثيره فى المجتمع بالفائدة أو الضرر؟

والقول بحرية الفنان المطلقة، دون النظر إلى خدمة مجتمعه فيه، تشبه بالثقافة الأجنبية. وهى ثقافة تنزع، بوجه عام، إلى بلوغ الفنان غاية الاستقلال الفردى، بل إن بعض هذه المدارس الثقافية تغالى فى فهم هذا الاستقلال حتى تجرده تجريداً تاماً من أية مسئولية اجتماعية أو تحقيق أى مفهوم.

وهناك رأى آخر ينادى بالتزام الفنان التام حيال مجتمعه، بحيث يحق لمجتمعه أن يجبره على اعتبار ما يراه الصواب فى إنتاجه الفنى، وأن يحدد له موضوعاته التى يتناولها، وأفكاره التى يبيثها فى هذه الموضوعات.

وبين هذين الرأيين، ظهرت محاولات للتوفيق والتوسط، ولكن معظمها شديد الاضطراب والبلبلة، وأصحابه يخالفون اليوم ما قالوه بالأمس.

وإذا أردنا أن نصل إلى فهم صحيح متعمق لهذه المشكلة، علينا أن نبحث المشكلة من جذورها فنسأل السؤال المتصل بالمدخل التالى:

من هو الفنان؟

إذا أردنا دورا متزنا للفنان في حياتنا الإنسانية، فعلينا أن نترك تلك النظرية التي تصور لنا الفنان في صورة الحالم الشارد التائه في أوهامه وخيالاته، المنقطع عن الناس ومجتمعهم ومشاكلهم. وأحسن فهم نفهم به الفنان، هو أنه «مؤدٍ» أو «ناقل للتجارب»، وهو، أثناء إنتاجه الفني، لا يعتمد النقل عن وعى وإدراك لطبيعته الناقلة. ولو سألناه لأجاب، في الغالب، بأنه لا يهتم بنقل تجربته إلى غيره، أو لا يضع هذا النقل في المحل الأول من اهتمامه، بل تجربته جملة في حد ذاتها، أو إنتاجه يشعره بالسعادة الشخصية، أو أنه يجد راحة في التنفيس عن عواطفه، وأنها راحة شخصية ذاتية لا علاقة لها بنقل تجربته إلى الآخرين. فإذا كان الناس سيدرسون إنتاجه فيما بعد، ويحصلون على تجربته، وتثار فيهم عاطفته نفسها، فهذا شيء عارض لا يعتمده هو، ولا يهتم به كثيرا.

والعمل الفني، هو الذى ينتجه شخص ممتاز في ساعة ممتازة من حياته وصلت فيها قدرته على استدعاء تجربته وضبطها إلى أقصى درجاتها، فشحن خبرته، حتى استطاع أن ينفذ إلى أعماق تجاربنا البشرية، ويرأها بأتم وضوح، ووسّع من عاطفته، حتى استطاع أن يعلو على المآرب الأنانية والأغراض المتعارضة، فأدخل عليها انسجاما.

ولهذا، تحتوى الفنون على أهم أحكامنا على القيم المختلفة التي مرت بها تجاربنا الإنسانية المختلفة. والفنان شخص عادى تحدث له التجارب العادية نفسها لجميع البشر، لكن امتياز هو في قدرته الزائدة على فهمها والتأثر بها، ثم قدرته على نقلها نقلا حيا. والفنان ليس شخصا شاذا مختلفا عن الآخرين، بل هو يبدأ من نفس عنصر الآخرين من البشر وكاد يصل إلى مرتبة أعلى. إذن، فهو لا يختلف عنهم في النوع، بل في الدرجة. والفنان لا يحيا حياة مختلفة في نوعها عن الآخرين، ولكنه يحياها بعمق أكبر، فالفنان يمثل الحياة التي لو استطعنا كلنا أن نحياها، لكان خيرا لنا.

مدخل

إن الفنان يمتاز عن الشخص العادى بلا شك، ولكن امتيازَه فى قدرته الزائدة على تنظيم مجموعات من الدوافع النفسية، وتحليلها، وإبدائه الرأى فيها، على أن يحمل هذا التحليل بين طياته النقد الموضوعى للمجتمع الإنسانى ككل، وألا يدعو إلى العنف والتعسف، بل إلى التسامح والمحبة والسلام والقدرة على التعالى بالغرائز والشهوات للعواطف والأفكار الإنسانية.

هدف الفن

قد يكون هدف الفن أن يمتع، أو يعلم، أو يجمع بين المتعة والفائدة. والمتعة لا تأتي إلا إذا كان الفن يجمع بين الدسم المفيد، والممتع اللذيذ. إذن، فالمتعة هي وسيلة تؤدي إلى الفائدة. ولكن المشاعر التي يثيرها الفن، والتجارب التي ينقلها، أكبر عمقا وتعقيدا وشمولا وكمالا من المتعة العلمية، فهي تجارب تقوم على التوازن بين دوافع متعارضة من الشفقة والرعب، ويتجلى هذا بنوع خاص في المأساة «التراجيديا» التي تتناول أعنف المشاعر الإنسانية وأقساها، كما تمتلئ بمسائل الحياة والموت والفناء والخلود.

ما أشد خطأ الذين يرجون في الفن اللذة أو المتعة، بمعناها الشائع، ويقصرون جهدهم على التماسها، فأشد النظريات قصورا، هي التي تفسر الفن تفسيراً قائماً على اللذة وحدها. إن اللذة ليست إلا جانباً واحداً، وحالة عارضة من الحالات التي يحققها لنا الفن. وليس معنى ذلك أننا ننفي أن المتعة لها موضوعها في شرح وتقييم القيم.

والفن لا يمكن أن يكون فناً عظيماً، إلا إذا اهتم بزيادة نصيب الناس من السعادة. أو توسيع قدرتنا على تعاطف بعضنا مع بعض، أو عرض الحقائق القديمة والجديدة عن أنفسنا وعن علاقاتنا بالحياة، بطريقة تزيد من شعورنا بالأمن في بقائنا الأخير في هذه الدنيا. ويكون فيه، بالإضافة إلى هذا كله، نصيب من روح الإنسانية، بحيث يحل محله المنطق الطبيعي في البنیان العظيم للحياة الإنسانية.

موقف الفنان من مجتمعا؟

بما لا شك فيه أن مجتمعا فيه رواسب الجهل والخرافة الكثير، وفيه الكثير ممن يجيدون لبس أقنعة النفاق، ومن يدعون الشرف والسؤدد، وهم فى حياتهم الخاصة من أشد من يعيشون فى الأرض فسادا. وإلا فبماذا تقل حياة هؤلاء وأولئك فى مجالسهم الخاصة عن العهر والفسوق؟ وإلى أى مدى يشيع تأثيرهم الشديد فى المجتمع، فينشر فيه أسباب المرض والانحلال؟ ماذا يحدث لو قام بيننا فنان صادق جرئ، فاستخرج هذه الآثام، وحللها تحليلا صريحا، وشرّحها تشريحا لاثمويه فيه؟ إننا لا نخلى الفنان من المسئولية الاجتماعية، وما يتبعها من المسئولية الأخلاقية. بل نضع على كاهله هذه المسئولية، وذلك نظرا لخطورة مهنته التى يمارسها، ومدى تأثيرها فى نفوس الناس، وكيان المجتمع.

إننا لا نسلم بحق الفنان فى الاعتزال عن مجتمعه والانقطاع إلى برجه العالى، بل نلزمه أتم إلزام بالاهتمام بمجتمعه وخدمة قضاياها العادلة. ولكن ينبغى أن ندرك أن الفنان لا يخدم مجتمعه، بمجرد اقتراح أحواله، والموافقة على كل آرائه، وتمجيد تقاليده وعاداته، بل قد يكون أعظم خدمة يؤديها أن يتخذ موقف المعارضة، والمسرح خير وأسرع وسيلة للتواصل مع الجماهير.

المسرح أبو الفنون

يعتبر المسرح أبو الفنون، لأنه فى ضوء نظريته العامة نشأت فنون الموسيقى والغناء، والرقص، والتمثيل، والأوبرا، والفن التشكيلى، فضلا عن الشعر الدرامى. ولا يكمن فهم كل فن من هذه الفنون على حدة، إلا إذا تم الرجوع إلى الفن الأب - المسرح - الذى يشتمل، فى جوهره، على عنصر الدراما. والمسرح لا يوجد إلا إذ كان فى جوهره عنصر الدراما، سواء فى المسرح الكوميدى، أو المسرح التراجيدى أو المسرح المركب من كلا الاثنين، وهو المسرح «التراجيكوميدى».

والمسرح، فى جوهره، يعتمد على حصيلة المعرفة الإنسانية، وقدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل. والمسرح - بوصفه محاكاة للحياة - يضم تقريبا كل ما تضمنته الحياة، بما تحمله من فوضى، واضطراب، وقيم، ومثل، وخير، وشر. والمسرح يحقق للإنسان جاذبية عظيمة على مستويين، هما: المستوى الجمالى، والمستوى الذهنى. وفى المستوى الجمالى، يعمل المسرح مثله فى ذلك مثل الموسيقى والرسم والرقص، وبذلك يسهم فى حاجات الإنسان العاطفية. وفى المستوى الذهنى، نجد أن القالب الدرامى يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التى تفتق عنها عقل الإنسان.

والمسرح، عند من يعملون فى مجاله، يحمل معنى أوسع. فالمسرح بالنسبة لنا يضم جميع العناصر التى تتضافر معا للوصول إلى (تجربة مسرحية)، أو، بمعنى آخر، يمثل عندنا «صورة فنية». وكسائر الصور الفنية، ما هو إلا وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرجين. ووسائل اتصال المسرح بالجمهور، أكثر اتساعا من وسائل أية صورة أخرى من صور الفن.

ولما كان المسرح - كما سبق وقلنا - يلتقى فيه جميع الفنون من أداب، وتصوير، ونحت، ومعمار، وموسيقى، ورقص.. إلخ، فإن عظمة الفنان المسرحى تظهر عندما يوظف هذه المكونات الفنية فى طرق فريدة وجديدة ومؤثرة فى عالم المسرح، فيجب أن يكون هدف العرض المسرحى هو إحداث تأثير كلى واحد، موجد ومرغوب عند المتفرجين.

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، ولا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه، ولكن لأن الفنان هو القادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها. فهو فنان يضع فى اعتباره - قبل كل شىء، أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح، لا يحرك لك أفراداً يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية، وإنما يريك وسطاً اجتماعياً، يتفاعل فيه الفرد مع الآخر، كما يتفاعلون فى الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات، يحددها سلوكهم ونفسياتهم، وأحداث حياتهم، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو بين إرادة تكافح مجتمعاً للوصول إلى غاية، وإرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره، كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه ومُخرجه، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة، تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة، وممثل، ومسرح، وجمهور، وحوار، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب مع المخرج إلى عمل فنى متكامل متناغم.

والأفراد فى المسرحية ليسوا ذواتاً منفردة، وإنما هم ذوات متصلة، والكاتب، والمخرج، والممثلون، يسعون دائماً فى تجسيدهم للعمل المسرحى أن يعبروا عن وجدانات مختلفة متضاربة، وعن تجارب متعددة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر، وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع، لا باعتبارها أفراداً، يتغنى كل منهم بمشاعره على حده.

مدخل

والمرححية تستخدم فى تصويرها لهذه الأعمال، بجانب الممثلين، الملابس، وخشبة المسرح، والمناظر، والجمهور، والبناء الذى يجتمع فيه هذا الجمهور.

والمرححية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير، والذى هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى، أو ما يسميه استانسلافسكى بخط الفعل المتصل، والذى يعتبر بمثابة العمود الفقرى لكل مسرحية.

إن عظمة «فن المسرحية»، تظهر عندما يتصور كل من المؤلف، والمخرج شخصيات المسرحية التى سيكتبها أو سيخرجها.. يتصورها تصورا كاملا، ويحاول تخيلها تخيل الذى عاشها، وخالطها، وعرف دقائق حياتها وذلك قبل أن يخط حرفا، إن كان كاتباً، أو ينفذ أولى مراحل الإخراج إن كان مخرجاً. وبالتالى، عليه أن يعرف طباعها، ويرسم حركاتها وسكناتها، محددا دورها الذى ستقوم به فى المسرحية، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، ومكانها فى فكرة المسرحية أو مشروعها، من أول المسرحية إلى نهايتها. ولا بد أن تصوغ الشخصيات الفعل، لا أن يصوغها الفعل.

وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر

يشكل المخرج، فى مسرح ثمانينيات القرن العشرين، العقل المدبر لعمليات الإنتاج المسرحى كافة: بدءاً من اختيار النص المسرحى، وانتهاءً بالعرض المسرحى، الذى تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية: الكلمة، والممثل، والإطار التشكيلى، والديكور، والملابس، والأقنعة، والاكسسوار، والإضاءة، والجمهور. كل ذلك داخل إطار معمارى للعرض، هو الدار المسرحية، أو، ببساطة، مكان العرض.

وإذا كان المخرج هو المسئول الأول والأخير عن كل ما سبق، إلا أن قيامه بهذا كله يتطلب تكاتف وتعاون الكثير من الفنانين، والفنيين المختصين معه. فلا قيام لعرض مسرحى بدون الفنانين الذين يحملون الكلمة، ويجسدونها، ليوصلونها، لفظاً ومنطقاً ومضموناً، للمتفرجين وكذلك الفنان الذى يصوغ حركة الإضاءة المسرحية، ويحدد مصادرها، وقوتها، واتجاهات أشعتها، وألوانها، ويساهم فى بناء المناخ التشكيلى والتعبيرى للعرض المسرحى، وينبه إلى التحولات الزمنية والنفسية فى أحداث المسرحية.

وإذا كان المخرج فى المسرح المعاصر، هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحى، فهو، فى الوقت ذاته، العقل المفكر، والمبدع، لتفاصيل وكميات العرض المسرحى. هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم تكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية.

والمخرج هو الذى يختار النص المسرحى، أو يوافق عليه على الأقل، هو الذى يحدد متطلبات العرض المسرحى: مكان العرض، والفنانين التعبيريين، من ممثلين، وراقصين، وموسيقيين، ويتدارس مع المؤلف - إن كان حياً - الموسيقى، والملحن، وكذلك مع مصمم الرقص، ومدربه، أسلوب ومنهج العمل الفنى، كما يتدارس التفاصيل الفنية، بحيث يأتى كل هذا معبراً عن الرؤيا التى استقر عليها فى إخراج النص المسرحى.

مدخل

وكما يقول «سيلفيو داميكو Silvio damico» عن الإخراج فى كتاب الإخراج المسرحى، نقلا عن تنظيم أكاديمية فنون المسرح بروما عام ١٩٤٧م: «الإخراج هو فهم النص المسرحى، واستنباط المحتوى المسرحى منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح».

ولتحقيق مثل هذا الهدف، يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفى مقدمتهم الممثلين، ثم الفنانين الموكلين بالمناظر والأزياء والأضواء، وفى النهاية - إذا لزم ذلك - ميكانيكا العرض، والموسيقى والرقص.

ولكى يتوصل المخرج إلى الوفاء بهذا الالتزام الثقيل، وبذلك المسئوليات الجسيمة قبل المؤلف، والفنانين، والجمهور، لابد أن يكون - أولا - ذا ثقافة واسعة متعددة الجوانب، ولابد أن يكون - ثانيا - فنانا.

أما الوظيفة الأساسية التى تقتضى من المخرج الجهد الأكبر فى إعداد العرض المسرحى، فهى اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد الشخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم على حدة المقومات الفيزيائية والفنية التى تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التى سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواءم فى مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن، تطول أو تقصر حسب ضرورات التدريب والعرض، بغية تحقيق هدف واحد هو العرض المسرحى. ثم تأتى وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم لمدة قد تقتصر على شهر واحد، وقد تطول حتى تبلغ العام أو تزيد.

وتدريب الممثلين يتضمن، كقاعدة، مرحلتين: مرحلة التدريب الصوتى على المائدة، ثم مرحلة التدريب الحركى على خشبة المسرح، وهناك استثناءات تقتضى الدخول فى المرحلة الثانية مباشرة.

وفى جلسات المائدة، يقوم المخرج بعرض منهجه فى العمل، وفكرته عن النص، والشخصيات، والعلاقات التى تربطهما، والأسلوب الذى يخضع له العرض المسرحى تعبيرا، وتشكيلا، وقد يدخل المخرج فى حوار مع مجموعة الممثلين حول كل ذلك،

توصلاً إلى وحدة التفكير. بل إن من المخرجين من يفتح الحوار، ثم يترك لمجموعة الممثلين الفرصة لطرح الأسئلة. وبهذا الشكل يخلق جواً من الحوار، وقد يتدخل بذكائه ونضجه في توجيهه يؤدي في النهاية إلى الغرض نفسه.

فإذا اتفق المخرج والممثلون على الخطوط الأساسية لمشروع العرض المسرحي وعرف كل واحد من الممثلين متطلبات دوره والتزاماته، أصبح من اليسير توجيه الممثلين على المائدة لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية للعرض.

والأصل والعماد فى الصورة الصوتية للعرض «الكلمة» من خلال صوت الممثل . الصوت : قوة وضعفا، غلظة وحدة، والإيقاع : سرعة وبطئا، والانفعال : سخونة وبرودة، واللون : غضبا وهدوءا، حبا وكرها، حقدا وسلاماً.. إلخ. فإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هياتها النهائية كمعزوفة جماعية تموج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، وأساسها جسم الممثل، أو أجسام الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتتباعد، فى خطوط أفقية ورأسية، فتملاً الفراغ المسرحى حياة وحرارة، وتعطى للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة، ومشهدا بمشهد، وفصلاً بفصل .

فالمنخرج، إذن، هو الذى يقود عمل الأفراد والمجموعات المشاركة فى العرض موحيا لهم بالمنهج، وبالطريق، وبالأسلوب، بحيث يحقق، من خلال الوحدة الفنية العمل الدرامى، والهدف الأخير للعرض المسرحى.

يقول «چاك كوپو Jacques's copeau»:

«كلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا في محتواه الأدبي، والشعري، والنفسي، والأخلاقي، وكلما كان النص الدرامي عميقا، وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص الدرامي أصيلا في أسلوبه، دقيقا في بنائه، تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج».

مدخل

إذن، نستطيع أن نستخلص من كلمات «كوبو»، أن ممارسة الإخراج المسرحى تقتضى بادئ ذى بدء، التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة، وبالتخصيص دراسة عيوب الأدب المسرحى عبر تاريخ المسرح فى العالم، دراسة أدبية ونقدية. وتقتضى هذه الدراسة بطبيعة الحال دراسة الحقب التاريخية التى كتبت فيها هذه الأعمال.

أما بالنسبة للمعارف التخصصية للمخرج، فإنها تبدأ بالدراسة العميقة نظريا، وتطبيقيا، لعناصر العرض المسرحى كافة، وبوجه خاص المسرح بكل مقوماتها وإمكانياتها التعبيرية: تشكيلية كانت أو ميكانيكية أو كهربائية أو صوتية، وفى هذه الخشبة، سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحى بما يناسب رؤياه فى إخراج الأعمال المسرحية المختلفة.

إن المسرح المعاصر فى حاجة إلى مخرج يستطيع أن يجسد عرضا متكاملا يقوم على وحدة فنية نابعة من التفسير الذى تنطق به كل حركة تفصيلية منه.. تفسير يتضح فى عناصر الإضاءة، والأزياء، والماكياج، والديكور.. إلخ، وفى التنظيم الدقيق الذى يبدأ قبل التدريبات، ويستمر حتى آخر لحظة من العرض المسرحى، سعيا إلى التعبير الصادق عن روح النص.

نستطيع القول إذن، بأن «للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التى تؤدى إلى عرض المسرحية على الجمهور. إنه المختص بالمناظر من كل وجهات النظر، من ديكورات بمعناها الشامل، والتمثيل، والإضاءة، وتناسق وانسجام الفصول، والاتجاه العام للمسرحية». والمخرج يجب أن يبقى سيد المسرحية، برغم المؤلف والممثلين، فهو الذى يربط جميع العناصر بعضها ببعض.

وأول عمل للمخرج، هو توجيه كل ممثل على حدة، ثم توجيهه للممثلين، وهاتان المسألتان، تقودانه إلى الكمال فى هذا الجزء من عمله.

أما مسألة الجمال المادى، والمسألة العقلية فى عملية الإخراج: فكل منظر، بل كل لحظة من هذا المنظر، يجب أن تقدم للأعين فى صورة متناسقة مدروسة متزنة، تعطينا الفكرة. فالمخرج هنا يزاحم الرسام.

مدخل

ويظهر عمل المخرج وقدرته على الإبداع والابتكار، عندما تحتوى خشبة المسرح على عدد كبير من الأشخاص.


كذلك يجب أن يظهر إخراج المسرحية فى تفاصيلها، كما فى مجموعها المعانى الدفينة فيها، وصفات الشخصية وعواطفها، وهذا أهم ما فى الإخراج. وللوصول إلى هذه النتيجة يجب أن ينظم المخرج سير وحركة ومواقف الممثلين، وأمكنتهم بالنسبة لبعضهم البعض، وبالنسبة للأضواء، وللايكورات، وللأثاث، وللملابس، والماكياج كذلك، يجب أن ينظم المجموعة حسب رؤية الجمهور لهم، ولتجنب الملل فى مشهد طويل ملئ بالحوار.

وأخيرا، نستطيع القول: إنه إذا كان هدف الإخراج إظهار كمال النص المسرحى وخصاله، وتوكيد الاتقان الفنى للمنظر، فالمخرج الماهر سيحاول أيضا - وهذا من اختصاص عمله - أن يعطى الممثل جميع مقاييسه، بل ويظهر مواهبه.

ويجب أن يحس المخرج - بشئ من الفطنة - بمواهب الممثل التى لم تستخدم، أو التى استخدمت خطأ. والدليل على ذلك أننا كثيرا ما نرى أحد الممثلين غير ملحوظ لعدة سنوات، ثم تظهر صفاته للجمهور كأروع ما يكون، ونرى مواهبه التى لم تكن ظاهرة من قبل، ذلك لأن المخرج عرف كيف يُظهرها.

وهنا قضية مهمة فى وظيفة المخرج فى المسرح المعاصر، ألا وهى قضية «التفسير». وقضية التفسير، تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر. فهو مطالب من خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحى الذى يخرجها: مضمونا مركزا، ومكثفا، يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعى لجميع المشاركين فى العرض.

والتفسير عمل فكرى بالضرورة: يحدد الهدف الفكرى للمخرج من اختيار النص المسرحى. فالمخرج يضع فى اعتباره، إبان توجيهه لمجموعة العاملين معه، هذا الهدف الفكرى، ووسائل توصيله: من أداء الممثل صوتيا وحركيا، وطريقة تصميم

مدخل  وتنفيذ الديكور والأزياء وملحقاتهما، وحركة الإضاءة، والجمل الموسيقية أو اللحنية، والمؤثرات الصوتية.. إلخ. كل ذلك لابد أن يُوجَّه نحو توصيل التفسير المطلوب.

وتشير بالطبع قضية التفسير بهذا المعنى، تناقضات مهمة بين المخرج والمؤلف من ناحية، وبين المخرج والفنانين التشكيليين والتعبيريين من ناحية أخرى، وقد تصل هذه التناقضات أحيانا إلى معارك حامية.

كما تشير وظيفة التفسير عند المخرج نقطتين مهمتين:

الأمانة، وإمكانية الاجتهاد، وقد يكون بين النقطتين شيء من التناقض من الناحية الظاهرة، إلا أنهما في الحقيقة متكاملتان. فأمانة المخرج قِبَل المؤلف، وفكره لا تتعارض مع حقه في الاجتهاد، شريطة ألا يصل به الاجتهاد إلى لى عنق النص، بقصد تأويله إلى غير ما استهدف المؤلف.

ولما كان المسرح في عصرنا الحديث يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية، الأمر الذى يتطلب قيادة مؤهلة تأهيلا فكريا بالإضافة إلى التأهيل الحرفى، فلم تعد وظيفة المخرج قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثالية على الورق إلى حالة مادية، به تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، وإنما تجاوزت ذلك - كما أسلفنا - إلى تفسير النص تفسيراً يقوم، بالدرجة الأولى، على رفض الجوانب السلبية فى الواقع الاجتماعى، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته فى الثورة عليها، وتغييرها إلى ما هو أكثر نفعا وبناءً.

الباب الأول

الرؤية الأدبية للنص المسرحي

الرواية الأدبية للنص المسرحي

من الحقائق التي نُسَلِّمُ بها جميعاً، أن التأليف المسرحي عندنا ما زال على الطريق يتلمس عوامل استقراره، إذ أننا بين الحين والحين نرى عملاً مسرحياً مكتمل البناء.

ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شيء أكثر من عدم وجود المسرحية الناجحة، أو المؤلف المسرحي الذي يُعتمد عليه، المؤلف الذي يكتب مسرحيته، وهو يعرف القواعد الأساسية التي يجب أن تتوافر في المسرحية، لتصيب ما هي جدرة به من نجاح.

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن التأليف المسرحي أصبح علماً له قواعد كسائر العلوم الأخرى، وهذه القواعد يجب أن يلم بها المؤلف، والمخرج، وإلاّ بادت مسرحيتهما بالفشل الذريع، ولم تجن الفرق التي تنخدع بها وتجروء على تمثيلها، إلاّ الوبال والخسران المبين.

والمخرج الناجح يجب أن يقرأ كثيراً عن كل ما يتصل بمسرحيته التي يقوم بإخراجها، كما يجب عليه ألاّ يشرع في إخراج المسرحية حتى تكون فكرتها وهدفها وتفاصيلها قد اختمرت في ذهنه، وأصبح أول المتحمسين لها.

ومن المعروف أن فكرة المسرحية إذا كانت مطابقة جعلت المسرحية غير ذات موضوع، لكن أهم ما في التأليف المسرحي كله، هو بناء الحوادث، ولست أعنى بناء حوادث الإنسان، ولكن حوادث الموضوع «الفعل».

وبعض كتاب المسرحية يخصصون الفصل الأول لعرض الموضوع، وفي الفصل الثاني، ينسجون لُحمة الحوادث على سداها، بطريقة حكيمة تجعل المتفرج إلى منتصف الفصل الثالث لا يكاد يحرز النتيجة، ثم يفاجئون المتفرجين بغير ما ينتظرونه.

وربما كان اختيار المسرحية Choosing the play هو العامل الوحيد، بل أهم العوامل جميعاً في تقرير نوع الإخراج، ولكن للأسف كثيراً ما يعهد بهذا العمل إلى شخص، أو أشخاص، ليس لديهم سوى القليل من الدراية العملية بالتمثيل.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

إن قراءة المسرحية فن قائم بذاته يختلف عن قراءة الرواية أو القصة. فالمؤلف كتب مسرحيته على شكل سيناريو Scenario، أو هيكل Outline ليملاه الممثلون، والمخرج، والمناظر، والملابس. فإذا لم يكن المؤلف على دراية عملية في شئون المسرح، فلن يستطيع أن يعرف كيف يجب ملء ذلك السيناريو أو الهيكل، ولن يتمكن من تحويل المسرحية إلى منظر فوق المنصة. ولن يدرك كيف يستطيع الممثل البارع أن ينفث الحياة فيما يبدو شخصية غامضة غير واضحة، ولا كيف يستطيع المخرج القدير أن يزيل غموض سطر معقد من مسرحية، أو يقوم علاقات الأشخاص، أو يزود المسرحية بمواقف كانت تفتقر إليها، ولا يدرك كيف يتمكن مصمم المناظر ذو الخيال البارع من أن يحس المزاج العام. لذا يجب أن يسند إلى المخرجين الدارسين الواعين عملية اختيار مسرحيات جيدة وقوية بحيث تستحق كل ما ينفق عليها في إخراجها من جهد وعرق ومال.

وليست المسرحية الجيدة في حد ذاتها كافية، بل يجب كذلك أن توافق النظارة الذين سيشاهدونها، وأن تناسب، بدرجة معقولة، الموهبة التي ستقوم بتمثيلها، وتلائم المنصة التي ستمثل فوقها، والأدوات والمعدات الموجودة لإخراجها، وألا ترهق بدرجة غير معقولة الميزانية المخصصة لها.

وعند نظر مسرحية للإخراج، يجب أن يسأل المخرج نفسه أولاً: هل أنا كفء لإخراج هذه المسرحية بالطريقة التي يجب إخراجها بها؟ هل أفهم هذه المسرحية حقاً؟ هل لدى الإمكانيات اللازمة لإخراج أصعب مناظرها؟ وهل أفهم العلاقة بين الأشخاص والدوافع فهما كافياً يوضح التمثيل أمام المتفرجين؟ هل أنا متحمس فعلاً لمشروع إخراج هذه المسرحية؟ فإذا لم يستطع المخرج الإجابة عن كل هذه الأسئلة بالإيجاب، فخير له أن يبحث عن مسرحية غيرها.

أما عندما يقنع المخرج نفسه بقدرته على تناول المسرحية، فعليه أن ينتقل إلى المواهب الأخرى التي ستشارك فيها. فيبدأ أولاً بالممثلين: هل لديه ممثلون أكفاء قادرون على تمثيل أهم الأدوار؟ فغالباً جداً ما يتوقف نجاح المسرحية على تمثيل دورين أو ثلاثة أدوار، وأحياناً يلزم ممثل واحد للقيام بالمسرحية كلها (المونودراما). وهذا يحتاج إلى قدر

الـباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحى

كبير من الخبرة، وحسن الأداء، وقوة الانتقال من شخصية إلى أخرى، كما تحتاج أيضا إلى قدر كبير من الطاقة. فإذا لم يوجد لدى المخرج مثل له هذه القدرات فمن الحكمة أن يترك هذه المسرحية.

وليست أهم الأدوار وأصعبها توزيعا هى دائما أطولها، فأحيانا يكون هناك أشخاص لا يظهرون إلا لفترات قصيرة، وربما فى فصل واحد من فصول المسرحية، ويتوقف عليهم وحدهم نجاح هذه المسرحية، فإذا لم يمثل هؤلاء تمثيلا صحيحا، التوت القيم الدرامية، وتفكك الإخراج كله، لذا كان من الجلى أن يوازن المخرج باستمرار متطلبات النص بالمواهب التمثيلية الموجودة لديه، إذا كان عليه أن يختار اختيارا حكيما لهذه المسرحية.

كذلك يجب على المخرج أن يفحص مقدرة مصمم المناظر. والفنيين الذين سيعاونونه. وإذا كانت خطته أن يخرج مسرحية متعددة المناظر، فهل لديه مصمم مناظر يستطيع تزويده بخطة عملية الإخراج، وإذا كان يفكر فى إخراج مسرحية ذات آثار ضوئية معقدة، فهل لديه مصمم أضواء كفء يستطيع محاكاة الآثار الضوئية؟ إن للإجابة عن هذه الأسئلة تأثير أيضا على الاختيار النهائى للمسرحية.

ويتصادف أحيانا، عندما تكاد المسرحية أن تكون مطابقة لاحتياجات ورغبات جماعة ما، أن تنشأ بعض المشاكل بسبب السماح بقطع أجزاء معينة منها، أو تغييرها، حتى تصير المسرحية ممكنة الإخراج، فكثير من مسرحيات شكسبير مثلا - ولا سيما التراچيديا الأطول زمنا مما تعود المشاهدون العصريون أن يحتملوها، تحتم عليهم حضور النص الكامل Complete text، فيتسرب القلق والسأم إلى نفوسهم، وينصرفون عن الإصغاء. وفى هذه الحالة، يبدو من الخير قطع بعض الأجزاء.

ومع ذلك، يجب إجراء القطع بحذر شديد، لتحاشى قطع مادة مهمة فى الخطة، أو سطر يوضح حوافز شخصية.

كذلك الحال عندما تتطلب المسرحية إخراجا مكثفا جدا، يتضمن كثيرا من المناظر، وحشودا من الكومبارس supernumetaries، فيكون من الممكن تكثيف عدد

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي
من المناظر، وحذف بعض الأشخاص الزائدين دون إحداث ضرر بالغ بالمسرحية. والحقيقة أن مثل هذا التكثيف قد يعمل أحيانا على تحسين المسرحية، إذا تم بعناية وحذر وفهم.

وفى حالة المسرحيات الحديثة التى يشملها حق التأليف Copy-right، غالبا يلقى القطع cutting، أو تغيير النص، عدم التشجيع. فبعض المؤلفين يحرم ذلك تحريما قاطعا. ومع ذلك، ففى معظم الأحوال، يسمح بقطع الأجزاء المتضمنة ما يمس المعتقدات الدينية، وكذلك الأجزاء البذيئة أو الفاضحة، التى إذا بقيت فقد تحول جزءا كبيرا من المشاهدين، وتعميه عن الفضائل التى قد يكتشفها فتجعل المسرحية رائعة. ومن الأفضل كذلك، عندما تختص المسرحية بـ Locale أو بوسط milieu، غير مألوفين، أن تغير بعض الألفاظ أو العبارات التى لا يفهمها المشاهدون المحليون. وأخيرا، فعند إخراج المسرحيات العتيقة، غالبا ما يكون من الضرورى تغيير بعض الكلمات، أو العبارات التى بادت، أو تغير معناها، فصار مخالفا تماما للمعانى التى يقصدها المؤلف.

وعلاوة على هذه الاستثناءات، فمن الأفضل التمسك بالنص قدر المستطاع، أو البقاء إلى أقرب ما يكون منه.

ولكى يثير المخرج والممثل إعجاب الجماهير، عليهما أن يأخذا فى الاعتبار شخصية المؤلف، ووجهة نظره من حيث الهدف الإنسانى، وهدف الترويح عن النفس أو التسلية.

ودائما يتيح العمل المسرحى مجالا للتعليق المتضارب، واختلاف وجهات النظر، وهذا أمر طبيعى مرده اختلاف سبل تناول المسرحية، وتباين النظرة فى الحكم عليها، وإلى تعدد الثقافات، وموقف الناس منها، ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرارى بين جمهور الصالة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يحللون المسرحية، وينظرون إليها بأسلوبهم. ومن فكرة التضامن هذه، تنشأ المشاركة الوجدانية، التى بدونها لا تتحقق رسالة المسرح، بل لا تعرف المسرحية طريقها إلى النجاح سبيلا.

الفصل الأول

- تحديد هدف المسرحية الذي أرادته المؤلف.
- المسرحية بوصفها أدبا.
- الرمزية الخارجية في المسرحية.

تحديد هدف المسرحية الذى أرادہ المؤلف

إن لكل شىء فكرة، أو مقدمة صغرى - كما يقولون فى علم المنطق - ونحن لا ننجح فى تعليل كل هذه المقدمات المنطقية الدقيقة.

إلا أننا، باعتبارنا مخرجين، نطالب دائما كتاب المسرحيات، بأن يبينوا الهدف الذى يرمون إليه فى مسرحياتهم، وأن يجعلوا هذه الهدف نقطة البداية، وهذه هى المقدمة المنطقية.

إذن، فالفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها، وإذن فالمسرحية الخالية من المقدمة المنطقية، مسرحية بلا موضوع.

فمثلا المقدمة المنطقية، أو الفكرة الرئيسية، لمسرحية «روميو وجولييت» هى أن الحب العظيم، يتحدى كل شىء حتى الموت نفسه. والفكرة الرئيسية لمسرحية «الملك لير»: هى أن الثقة العمياء تؤدى بصاحبها إلى الدمار، وفى مسرحية «ماكبت»: أن الطمع الذى لا يعرف الرحمة ينتهى بالقضاء على نفسه. وفى «عطيل»: أن الغيرة تقضى على نفسها كما تقضى على من يحبها.. وأما الفكرة الأساسية فى «الأشباح»: فهى الوراثة، وقد استمد إيسن فكرتها من آية وردت فى التوراة تقول: «إن الأوزار التى يرتكبها الآباء، يقع إصرها على الأبناء، أو أن الآباء يأكلون الحُصرم، والأبناء يضرسون».

ومما سبق، يتضح لنا، بوصفنا مخرجين، أنه لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم، سليمة التكوين. ومن الممكن أن يكون هناك أكثر من طريقة لصياغة هذه الفكرة، إلا أنه مهما اختلفت الصياغة، فإن الفكرة تبقى هى، بحيث لا يطرأ عليها أى تغيير.

إن أية مسرحية أو أى موقف من المواقف، لا يبلغان من القوة القدر الكافى لأن ينتهى بنا إلى نتيجة معقولة، أو فكرة أساسية واضحة، لا غموض فيها ولا التواء، إلا بوجود مقدمة منطقية. (أو فرض أولى كما يقول المنطق). وهذه المقدمة أو الفكرة الأساسية هى التى تتولى هداية المخرج والممثلين إلى الهدف المنشود.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

والمخرج الملزم بفنه، عليه ألا يقبل إخراج مسرحية تكون فكرتها فكرة زائفة، أو فكرة رديئة التكوين. فكتاب مثل هذه المسرحيات، يضربون على غير هدى، لكى يملأوا الزمان والمكان، بحوار لا هدف له ولا غاية، بل بموضوعٍ مشتت مفكك، لا تجمع بين أوصاله صلة.

وليعلم كل مخرج، أن الفكرة الأساسية الجيدة من نوعها، تتألف من ثلاثة أجزاء لا غنى عن كل منها للمسرحية الجيدة، وهذه الأجزاء الثلاثة هي: المقدمة المنطقية - الصراع - ثم التبذير والتلف، الذى يوصل لنهاية المسرحية. ولن يمكن أن تدب الحياة فى الفكرة الأساسية. إلا حينما يدافع الكاتب عن هذا الجانب أو ذاك من المشكلة. وعليه أن يبرهن للمتفرجين والقراء من خلال مسرحيته على ما يعتقد أنه الحق، ومناطق الصواب. إذن، فالفكرة الأساسية أو المقدمة المنطقية، هى القوة الكامنة وراء كل ما يصدر عن شخصيات المسرحية من أفعال.

وليس معنى ذلك أننا - باعتبارنا مخرجين - نلزم المؤلف المسرحى بأن يبدأ مسرحيته بمقدمة منطقية، أى «فكرة أساسية».. لا.. بل فى إمكانه أن يبدأ بشخصية من الشخصيات المسرحية، أو حادثة، أو بفكرة بسيطة، ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة بعد هذا وتكبر، ومن ثمة يكشف الموضوع عن نفسه قليلا قليلا، وسيكون فى هذا الكفاية.

وقد يتساءل البعض: هل من الممكن كتابة مسرحية ذات مقدمتين منطقيتين؟ ونجيب: نعم، هذا ممكن. إلا أن مسرحية من هذا القبيل، لا يمكن أن تكون مسرحية جيدة. فالمؤلف لا يستطيع أن يسير فى اتجاهين مختلفين فى وقت واحد، لأنه إذا كان يجد من العناء ما فيه الكفاية لكى يقيم حجته على فكرة أساسية واحدة، فكيف به أمام فكرتين أو ثلاث؟

إن المسرحية التى تشتمل على أكثر من فكرة واحدة، لا يمكن إلا أن يسودها التشويش والاضطراب. كما أن التمثيل الفائق، والإخراج الشائق، والحوار البديع، عوامل تضمن للمسرحية نجاحها فى بعض الأحيان.

الـباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحى

والـمخرج الواعى هو الذى يؤمن أولا بفكرة المسرحية التى يتصدى لإخراجها، حتى يمكنه مستقبلا، ومن خلال مكونات العرض المسرحى، وعن إيمان وثبت، أن يقيم الدليل على صحة هذه الفكرة الأساسية، بحيث تصبح حقيقة مؤكدة واضحة المعالم أمام جمهور المشاهدين، وباختصار، نريد أن نقول إن المقدمة المنطقية الجيدة هى المقدمة التى تُصور المؤلف نفسه وتردد أنفاسه.

والـمسرحية التى لا تشتمل على مقدمة منطقية واضحة تصل إلى الأفهام فى غير لبس ولا إبهام، تكون مسرحية ذات شخصيات هامدة خامدة. لا أثر للحياة فيها، شخصيات لا تدرى لماذا وجدت، ولماذا كُتب عليها أن تقترب جريمة كاملة، ولماذا فرض عليها أن تلغو بحوار زائف مصطنع خالٍ من الصدق، ولا يستند إلى شىءٍ من المنطق. إن الكاتب المسرحى الذكى، هو الذى يدقق النظر فى أماكن جريان الأحداث بالمسرحية، ثم يتذكر طفولته مثلا، أو شيئا مما رأى أو حدث أمامه، أو شيئا مما قرأه، وقد يعود بذاكرته إلى منازل أقاربه وأصدقائه، أو يفكر فى مؤثرات اجتماعية، أو اقتصادية، أو سياسية، ثم يترك لخياله العنان، ليصوغ من كل ذلك فكرة مسرحيته الرئيسية أو مقدمتها المنطقية.

ومن المعروف أنه ليس هناك فكرة أساسية واحدة يمكن أن تكون بالضرورة حقيقية عالمية شاملة. فالفقر مثلا، لا يؤدى دائما إلى الجريمة، لكن الكاتب المسرحى إذا اختار هذه الفكرة، فهو يؤدى إلى الجريمة فى تلك الحالة.

كما أنه من المستحيل فى المسرحية الحسنة البناء والحبكة تعيين مكان المقدمة المنطقية بالضبط. والكاتب الواعى هو الذى يضع نصب عينيه حقيقة يراعيها أثناء كتابته للنص المسرحى، وهى أنه لا ينبغى أن ينال أى جزء من أجزاء العمل الفنى نصيبا من الأهمية أكثر مما تناله سائر الأجزاء الأخرى. ومن هنا، فلا المقدمة المنطقية ولا أى جزء آخر من أجزاء المسرحية، يصبح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته، دون سائر الأجزاء الأخرى، بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفى توازن تام. ولا شك أن هذا الترابط والتنوع والتوزيع الواعى لأجزاء العمل الفنى يكون

المسرحية بوصفها أدبا

تُكتب المسرحيات، أساسا، للتمثيل لا للقراءة، وقد تُقرأ المسرحيات الجيدة أيضا بوصفها أدبا جيدا. ومن هنا، كان نشر المسرحيات عملا مقبولا ولا غبار عليه. على أن السبب الذى من أجله ظهرت المسرحيات، كان الأداء والتمثيل، وبما هو فطرى فى طبيعة الفن المسرحى، إن اللفظة المكتوبة، تترجم، ولا بد، إلى كلام منطوق وفعل.

وقد عرف مخرجون وممثلون كثيرون تلك المسرحيات التى تصلح كثيرا للقراءة، ولا تصلح كثيرا للتمثيل. وتزود عادة نسخة المسرحية التى تنشر للبيع بتفصيلات وإضافات وصفية، لكى يتمكن القارئ. بقدر المستطاع، أن يتصور المنظر الذى كان الكاتب المسرحى يضعه نصب عينيه وهو يكتب الفعل والحوار.

ولكن ليس معنى ذلك أن يلتزم المخرج بهذه الإضافات والتفصيلات الوصفية فى أثناء إخراجه للمسرحية.

وقد تزود المسرحيات بمقدمات طويلة وإدماج أوصاف تفصيلية للفعل وللشخصيات. والتاريخ يروى لنا أن من أعظم الصور المسرحية شعبية، وأعلقها بنفوس الجماهير، وأشدّها إثارة لها، تلك المسرحية المترجلة، أو Commedia dell-arte التى ظهرت فى القرن السادس عشر، والتى كانت من ذلك الأسلوب الذى يعتمد العمل المسرحى فيه على المجهود الذاتى الذى يقوم به الممثلون فى أثناء تصويرهم للشخصيات الهزلية، فلم يكن لهذه المسرحيات المترجلة أصل مكتوب، وكان لهذه المسرحيات «سيناريوهات»، تُعطى، فى منظر بعد منظر، أوصافا للفعل. وقد بقيت هذه «السيناريوهات» مجردة من التفصيلات، وخالية من الحوار. وقد حفظت لنا مذكرات بعض من كانوا يترددون على مسارح هذه الملاهى المترجلة لحسن الحظ، أوصافا حية قوية لأهدافها ومدى تأثيرها. غير أننا لا نملك من أمرها بعد هذا إلا أن نصرب فى عالم الخدس والافتراض، وتخيل ما كانت عليه نصوص تلك المسرحيات.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

والمسرحيات التى بقيت خالدة على مر الزمان، هى تلك المسرحيات التى تتسم بالصبغة والتكوين الأدبى الذى حفظ لها مستواها على مر العصور.

إن الكتاب المسرحيين المحترفين لا يقصدون، بل لا يرغبون فى أن يصطبغوا بصبغة أدبية فى مسرحياتهم، لكن الذى يصعب عليهم حقا هو أن يصرفوا أذهانهم عن فكرة وجوب أن تكون المسرحية قطعة من الأدب. على أن المسرحية إذا كانت ذات صبغة أدبية، بالإضافة إلى كونها مسرحية جد صالحة للتمثيل، كان هذا أفضل بكثير، إلا أننا ونحن ننتج المسرحيات لا نحاول - أساسا - أن ننتج أدبا، بل نحول القطعة الأدبية إلى قطعة فنية مستغلين فى ذلك خشبة المسرح بإمكاناتها، والممثلين، والجمهور أيضا.

إن دائرة اختصاص الأدب شىء بعيد كل البعد عن دائرة اختصاص المسرح، فالأدب شىء يُكتب للفرد. ولكن، هل دائرة اختصاص المسرحية شىء مقصور على خشبة المسرح أو على شاشة السينما أو على قناة التلفزيون؟.. لا.. إن المكتبات - وبالأحرى دور الكتب - قد خلدت الأدب المسرحى الذى أنتجته جميع العصور، والمسرحيات التى غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هى مسرحيات ثمينة نعزها ونقدرها بوصفها أدبا ومسرحا فى آن معا. وقد يصنع الكاتب والمخرج والممثل خيرا إذا اطلعوا على روائع مسرحيات هذا المستودع الزاخر، لأنهم بهذه الطريقة وحدها قد يفهمون الرابطة التى تربطهم بالتقاليد المسرحية التى ورثناها عن الماضى، وقد يفهم كل منهم وظيفته سواء كان كاتباً، أو مخرجاً، أو ممثلاً من ممثلى الحاضر.

إنه من المؤسف حقا أن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون مسرحيات لها قيمتها بوصفها أدبا مسرحيا، يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون مسرحيات صالحة للمسرح، ولكن من المعروف أن المسرحيات إنما تكتب للتمثيل أمام جمهور من النظارة، ولا تكتب لكى يقرأها فرد واحد فى غرفة مكتبة. وفى كثير من الأحيان، تمثل المسرحيات التى لا تستطاب قراءاتها تمثيلا حسنا. والمقياس الذى نستدل به على أن المسرحية الجيدة هى أيضا أدب جيد، هو ما إذا كانت تلذنا قراءتها، كما يلذنا تمثيلها، فهذا هو المقياس الوحيد الثابت الذى نزن به الأدب المسرحى.

الرمزية الخارجية فى المسرحية

إن استخدام العُقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلية، ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال فى مسرحياتنا الحديثة. على أن ثمة طرقاً أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها، والمخرجون الواعون أن يفهموها ويعوها. ولعل أهم هذه الطرق، طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها والمثل الأعلى، أو بينها والعقيدة، أو بينها والطبقة، تأكيداً ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالإسراف فى استعمال الكلام الطويل.

فعصرنا عصر من عصور المثل العريضة، عصر العقائد التى تجتذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعاباً... عصر الطبقات الكبيرة، حتى طغاة هذا العصر، تتميز شخصياتهم بشيء من هذا.

ولقد اشتد ميل الناس اشتداداً كبيراً، فى السنوات الأخيرة، إلى العقائد التى لا شأن لها بالدين.

ولقد كان اتجاه الأدب، منذ سنة ١٧٨٩م. شأنه فى ذلك شأن الحياة، نحو التعبير عما يخامر أفئدة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية، ونحو تجميع الشخصيات وفقاً لمقاييس أكثر شمولاً، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولاً، ربما أمكن أن يُعبر عنها تعبيراً رمزياً بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء فذ وبصيرة نافذة. وفى بعض الأحيان، كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية، وفى أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية.

والمخرج الدارس الذكى هو الذى يكون على علم تام بتلك التيارات الأدبية والفكرية، حتى يقدم لجمهور عصره ما يتوافق وذوقه العام، وثقافته وآماله وطموحه. والراجح أن تمثيل مسرحية المستقبل التى تعبر عن هذه الاتجاهات، نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأنًا، إما سيكون بصورة معنوية، أو بصورة رمزية، نلمسها فى

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقوة أو للطبقة أو للعقيدة، وبالتالي سُلِزم هذا المخرج أن يقدح زناد فكره، ويطلق لعنان فنه الانطلاق، لمحاولة تجسيم هذه الشخصية المحورية فى المسرحية بأسلوبٍ فنى متميز، يصل إلى أفهام وقلوب المشاهدين دون لبس أو غموض، وهذا ما يمكن أن نسميه بالرمزية الخارجية فى المسرحية.

ونحن كمخرجين، نلمس فى مثل هذه المسرحيات محاولة من الكتاب للتشبث بهدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية، ومعالجتهم لهذا الهدف بوصفه قوة، أو رمزا للقوة، تعمل من الخارج على موضوع الرواية: أو أنهم يعالجونه بوصفه كتابة عن مجال أوسع مدى للموضوع.. مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد. وهذه الرمزية الأدبية الخارجية تخدم الغرض المضاعف الذى تمتزج فيه جو واحد بين الشخصيات المتنوعة فى المسرحية، بحيث تربطهم بجمهور النظارة، وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور، وبين إيجاد شىءٍ من الإيحاء بقوى أخرى زيادة عن الأحداث التى تجرى فوق المسرح. وتظهر الرمزية الخارجية كما قلنا فى صورة شخص. وفى هذه الحالة، تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة. وبالتالي سيعمل المخرج خياله لتجسيم دخول هذا الشخص إلى خشبة المسرح أو الإيحاء بظهوره أو وجوده مستعينا فى ذلك بكل الإمكانيات المسرحية المتاحة بمسرحه. إلا أن مثل هذا الشخص الرمزي يستبعد عادة فى المأساة الحديثة، لأنه قد انتهى الشعور القديم بالقدر، والإيحاء بقوة خارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث، وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات، فأصبح الإيمان مؤثرا مباشرا لطبيعة البشر. ولا يتجلى هذا التبدل فى وجهات النظر كما يتجلى فى اختفاء الموضوع اليونانى القديم، الذى يقوم بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك، والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة التى أصبحت هى القدر فى حياتنا التى نحيها اليوم. فالشخص الملحد، ورجل العلم فى هذا العصر، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر فى القلوب، ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه فى قلب الرجل اليونانى القديم. وأشهر الأمثلة التى استخدمت فيها الوراثة، هو ما نراه فى مسرحية «الأشباح» للكاتب إبسن، إلا أن هناك أمثلة أخرى

الكتاب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

كثيرة في المسرحيات الحديثة استخدام الكتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إبسن.

والمخرج الذى يتعرض لإخراج مأساة فى عصرنا الحديث، عليه أن يحدد فيها عنصرها الأصيل، والعنصر الأصيل فى المأساة الرفيعة، هو روحها العالمى الشامل. فإذا لم يعثر على هذا العنصر فيها، فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة، ومهما كان موضوعها كاملاً، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً بارعاً، ومهما حاول بكل طاقاته الإبداعية الخلاقة أن يبهر الجماهير فى إخراجه لمأساة افتقدت الروح العالمية الشاملة.

الفصل الثاني

- شكل النص المسرحي (التراجيديا - الكوميديا - التراجيكوميديا).
- النظرية البنائية في المسرحية.
- الشكل والمضمون.
- الحوار.
- الصياغة الفنية للحوار.
- الصراع الدرامي.
- لحظة الكشف عن موضوع المسرحية وشخصياتها.

شكل النص المسرحي

لكل نص مسرحي شكل أو صياغة مسرحية كَوْنُها وبنائها مؤلف النص تبعاً لرؤيته. والمخرج المثقف الواعي هو الذى يحدد ويفهم عند قراءته الصفحات الأولى من النص أن هذا النص يندرج تحت أى من الأشكال المسرحية، فبناءً على هذا التحديد سيضع خطة إخراج له للنص وطبيعة التنفيذ الفنى للعمل المسرحي ككل.

وعلى المخرج أن يعرف أن هناك ثلاثة أشكال رئيسية من أصناف الدراما، ومنها تتفرغ أشكال أخرى متنوعة فى أسلوب الكتابة المسرحية. والأنواع الثلاثة الأصل تنحصر فى:

١ - التراجيديا:

وهي تعتبر أرقى وأنبى وأعظم الأشكال الدرامية، وأصعبها فى الكتابة، بل وفى الإخراج أيضاً، وهي عادة تصف الشخصيات وهي فى حالة معاناة شديدة من المصائب الفظيعة، والمؤلف الذى يكتب مسرحية تراجيدية يتخير أوقات الأزمات الشديدة فى حياة شخصياته، ويختبر تلك الشخصيات على مفهومها للحياة وتعمقها فيها وعاطفتها، والمتفرج فى هذه الحالة يكتسب مزيداً من الحكمة والبصيرة، ويعيش لحظات غاية فى الروعة والجمال، ويزداد إعجاباً بالإنسان حتى فى هزيمته، وتثار لديه التساؤلات الجدلية العميقة حول علاقة الإنسان بالقوى الإلهية وبالعالم، وبغيره من الناس، بل وبنفسه، وعلاقة الإنسان بالخير والشر، والعذاب والمتعة، والاختيار والغرض، والمسئولية وعدم المبالاة، والحرية والقيود. عموماً تثار التساؤلات حول طبيعة الإنسان والكون والمجتمع والأخلاق والعلاقات بين الأفراد.

والمؤشرات الأدبية التى ترشد المخرج إلى أن النص الذى بين يديه «تراجيديا»، هي أن تكون المسرحية التراجيدية عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببى ومعقول، ومحتمل الوقوع تماماً، كما عرّفها أرسطو فى كتابه فن الشعر على أنها «محاكاة فعل جليل»، كامل، له عِظَم ما، فى كلام ممتع.. محاكاة تمثل هذه الانفعالات.

الباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحي

ولما كانت التراجيديات عند أرسطو هي محاكاة فعل جاد ليس به هزل، لذا على المخرج الذى يتعرض لإخراج تراجيديات ما أن يبحث فى هذه التراجيديات عن أساس الفعل المسرحي، ويلزم أن يكون هذا الفعل نبيلًا جليلاً ذا مغزى، عظيم الحجم أى له طول معين بلغة معينة ذا إيقاع ولحن ونشيد، ولا بد أن تتم عن طريق أشخاص يحاكونه وليس عن طريق السرد القصصى مثلاً، وعلى أن تثير هذه المحاكاة فى نفس المتلقى عاطفتى الخوف والشفقة، مما يؤدي إلى تطهر نفسه من مثل هذه الأفعال.

والبطل التراجيديات لا بد أن يكون شخصاً ذا قيمة وقدر، فمثلاً لو فرضنا أن هناك شخصاً محدود العقل يصارع ظروفًا فاجعة، ولا يستطيع أن يعبر عن نفسه أو عن موقفه أو عن شيء آخر، هذا بالتأكيد سيثير الضحك بدلاً من الاهتمام به، والمفروض أن يكون البطل التراجيديات شخصاً مستقل الفكر والسلوك، لديه المقدرة على الخوض فى المشكلات، والمقدرة على أن يزيد من قدراتنا الإنسانية على الفهم والتعاطف من أجل إحداث الأثر المطلوب.

ولكى نضمن - كمخرجين - تعاطف الجمهور مع مسرحيتنا التراجيديات، فلا بد أن يكون بطلنا التراجيديات إنساناً مثل بقية البشر، فالتعاطف بين الإنسان والإنسان الذى يشبهه يكون أقوى أنواع التعاطف.

كما أن نقطة ضعف البطل التراجيديات، أو الزلة هى التى تفرق بين الكوميديا والتراجيديات. فالتراجيديات هى أنتى أتعاطف مع إنسان مثلى على نقطة ضعفه، أما الكوميديا فإننى أضحك على المبالغة فى تصوير الشخصية، والمبالغة فى تصوير نقطة الضعف.

وفى التراجيديات يجد المخرج أن البطل المأسوى يكتسب الحكمة عن طريق المعاناة ويصبح أكثر تعقلاً، ولكنها معاناة تؤدي إلى فقدان البراءة، وفقدان البراءة عملية مأسوية حيث أنه فقد شيئاً جميلاً، وبالرغم من ذلك أصبح أكثر تعقلاً، ولكنه فى نفس الوقت أصبح قادراً على ارتكاب الشر. وفى التراجيديات نجد أيضاً أن محاربة الشر لا تتم إلا بالشر.

ففى مسرحية (ماكبث)، نجد أن ماكبث رجل شجاع، قوى، عطوف، كل ذلك قبل ارتكاب الجريمة، وفى لحظة فقدانه للبراءة يقدم على قتل الملك، وبعد ارتكابه للجريمة،

الرواية الأدبية للنص المسرحي الباب الأول -

أى ارتكابه للخطأ المأسوى، يمر بسلسلة من الانحرافات، إلى أن يصل لأن يكون دكتاتورا، ويقتل أقرب الأصدقاء إليه (بانكو) ويحرق قلعة (ماكدوف) ويقرر قتل زوجته وأولاده.

وهكذا تغير (ماكبث) بعد فقدانه للبراءة، فنجد أن (ماكبث) بعد ارتكاب الخطأ المأسوى، غير (ماكبث) قبل ارتكاب الخطأ المأسوى.

وإذا أمعن المخرج النظر وركز التحليل فى النص التراجيذى لوجد أن البطل المأسوى (التراجيذى) لكى يكون بطلا تراجيذيا لابد أن يرتكب الخطأ المأسوى عن اختيار وتعمد، ولابد أن يرتكبه نتيجة خطأ فى ذاته وليس نتيجة عوامل خارجية من أجل أن يكون سقوطه سقوطا حتميا، سواء بالموت، مثل المسرح الإغريقى أو الكلاسيكى، أو السقوط بالتحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس، مثل المسرح الحديث.

والبطل المأسوى فى التراجيذيا لابد أن يكون مدركا للخطأ الذى سيرتكبه، أو الذى ارتكبه بالفعل، ومدركا لعقابه (فماكبث) قبل ارتكابه للخطأ بقتل الملك يدرك ذلك، وبعد قتله يدرك نتيجة هذا القتل، ويتضح ذلك من عذاب ضميره.

وبالتالى يجب على مخرجى التراجيذيا أن يبحثوا عن موقف ارتكاب البطل المأسوى لخطئه فيركزوا بالأداء والحركة ومكونات العرض المسرحى على هذه اللحظة حتى يضمنوا تعاطف الجمهور مع البطل مستقبلا، فهذا الخطأ هو الذى يجعل البطل المأسوى يزداد نبلا فى أعين النظارة.

والبطل المأسوى فى المسرح الإغريقى لابد أن يتحمل جزءا من خطئه إن لم يتحمله كله، ففى (أوديب) مثلا نجده يتحمل مسئولية مباشرة لما حدث ولهذا يعاقب ويسقط كبطل مأسوى.

والمخرج الدارس «الأكاديمى» هو الذى يعلم تطور مفهوم البطل المأسوى على مر العصور، فيعرف مثلا أن البطل المأسوى فى المسرح الإغريقى كان إلها أو نصف إله أو ملك، وذلك حتى تكون الشخصية عظيمة لها شهرة واسعة، وفى عصر الكلاسيكية

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

الحديثه استمر مفهوم البطل كما هو تقريبا، وفي عصر شكسبير أيضا استمر مفهوم الملك أو الأمير هو الشخصية التراجيدية، وهذا ما يتضح من أعمال شكسبير، أما في المسرح الحديث، فالمتغيرات الكثيرة التي أحدثتها الاكتشافات العلمية، أدت إلى سقوط التفكير الخرافى أو الغيبى، وأصبح الإنسان العادى يتقدم حتى يصبح فى مقدمة الحياة وليس فى خلفيتها، ومن ثم أصبح البطل المأسوى إنسانا عاديا.

٢ - الكوميديا:

إذا كانت التراجيديات تصف الشخصيات فى حالة الشقاء، فإن الكوميديا على النقيض منها تماما، فهى تصور الشخصيات فى مواقف هزلية فكّيه، وأفعالها مناقضة للسلوك العام الذى اصطلح عليه المجتمع، من أجل إثارة ضحك المتفرجين على حماقات البشر بدلا من البكاء عليها. والنهاية فى الكوميديا عكس التراجيديات أيضا، فإذا كان البطل التراجيديات ينتقل من حال السعادة إلى الشقاء، فإن البطل الكوميدي ينتقل من حالة التأزم والارتباك إلى السعادة والراحة النفسية. والكوميديا لا يجب أن تنتهى أبدا بموت أحد الشخصيات الرئيسية عكس التراجيديات، والتى فى أغلب الأحيان تنتهى بموت الشخصية الرئيسية، أو عدد من الشخصيات الرئيسية.

والمخرج الناجح هو الذى يستغل ميزة الكوميديا فى إثارة الضحك وروح الفكاهة لدى المتفرجين، كما يستغل التراجيديات فى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة لديهم فالضحك يعتبر صفة من الصفات التى ينفرد بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى ولذلك تستغل الكوميديا هذه الصفة لتجعلها من أهم مميزاتها، ويلجأ المؤلفون الكوميديون إلى معالجة أغلب الموضوعات سواء كانت جادة وهامة أو تافهة بالشكل الكوميدي، عن طريق تحميل العادات والتقاليد المألوفة لدى الناس إلى أشياء أخرى شاذة جديدة عليهم، عكس ما تعودوا عليه، أى معالجة الموضوع فى صورة من التناقضات التى تثير الضحك وتولد المتعة للمتفرج، وتجعل المتفرج يشعر بانتصار الشئء المؤلف الذى تعود عليه فى الحياة، على الشئء غير المؤلف الذى يمكن أن نطلق عليه بأنه شاذ. فمن الطبيعى أن أى إنسان - ولو حتى فى الحياة العادية - يأتى بأفعال عكس

الرواية الأدبية للنص المسرحي الباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحي
ما تعودنا وألفنا عليها كبشر فى المجتمع، فإن ذلك يجعلنا نصِف هذه الأفعال (بالأفعال الشاذة)، بل وتثير ضحكنا أيضا. وهذه الميزة هى التى اعتمدت عليها الكوميديا.

ومخرج المسرحيات الكوميدية دائما يبحث فى النص الكوميدى عن التباين فى الشخصيات والمواقف، فهى التى تفجر الكوميديا والضحك لدى المتفرجين. فمثلا وجود شخص أعرج وسط مجموعة عرجاء لا يشد انتباه المتفرج إليه، أما وجود هذا الشخص الأعرج وسط مجموعة سليمة البناء الجسدى، سوية، فهذا ما يلفت الأنظار إليه، وعليه فإن أفعاله ومواقفه (المتباينة عن غيره) ستؤدى إلى جذب انتباه المتفرج.

وإذن فالكوميديا تختلف عن المأساة فى «المادة الموضوعية، وفى الأسلوب وفى تصوير الشخصيات، وفى البناء.

وللكوميديا أشكال عديدة، يلزم على المخرج أن يعرف نوعياتها وصفاتها وكيفية معالجة الموضوعات فيها، وذلك حتى يستطيع أن يضع خطة إخراجيه للمسرحية وقد راعى الهدف الذى من أجله كُتبت الكوميديا.

وهذه الأشكال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) الكوميديا السلوكية: وتعتمد على رسم السلوك والعادات الاجتماعية أكثر من اعتمادها على أى شىء آخر.

(ب) الكوميديا الراقية: وتتصف بالطابع الجاد، وتثير الضحك الخفيف فى المتفرجين ولا تعتمد على انتقاد السلوك أو العادات الاجتماعية بصورة مبالغه، كما فى الكوميديا السلوكية.

(ج) الكوميديا العاطفية الرومانسية: وتتصف بصفات عديدة كالحب والغرام، والبطل المخلص المثالى أو البطلة المخلصة والعوائق التى تعترض طريق العشاق وما إلى ذلك.

(د) الكوميديا الشعرية: وفيها يتم معالجة الموضوع بشكل كوميدى، ولكن اللغة تكون شعرية.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

(هـ) الكوميديا الهابطة (كوميديا التهريج): وفيها يتم الاعتماد على الحركات البهلوانية، واللفظ الخشن، والعنف البدني، مما يؤدي إلى إحداث صخب على خشبة المسرح.

(و) الكوميديا الشخصية: وتعتمد على تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتمادها على أى عنصر آخر من عناصر بناء المسرحية.

(ز) الكوميديا الهزلية (فأرس): وهى مسرحية هزلية لا تهدف لشيء سوى إضحاك المتفرجين وتسليتهم فقط، وتستخدم فى ذلك كل السُّبل التى تجعلها تصل لغايتها من تهريج ومرح وخفة، والاعتماد الكلى على (الصُّدفة البحتة) والتناقض فى الموقف والحركة والشخصية، والتلاعب بالألفاظ والأقوال الخارجة.. وما إلى ذلك.

(ح) الكوميديا الدامعة: تعتمد على معالجة الموضوعات على شكل كوميدي ولكن بأسراف فى استخدام العاطفة من أجل إثارة شجن المتفرج، بشرط ألا يصل الإفراط فى العاطفة والحزن إلى الحزن القاسى.

وشخصياتها بسيطة، ذو فكر محدود ودوافع محدودة ونهايتها قد تكون سعيدة أو غير سعيدة.

(ط) كوميديا المواقف: وهى هذا النوع من المسرحيات الكوميدية التى تعتمد على بناء الحبكة، عن طريق رسم الشخصيات والمقارنة فى المواقف وسوء فهم الشخصيات لمواقف الشخصيات الأخرى، والحيل الفكرية وما إلى ذلك.

(ى) كوميديا الدسائس: وهى لا تعتمد إلا على تدبير المقلب المحكمة الصنع من أجل إثارة ضحك المشاهدين.

٣ - التراجيكوميديا:

وهو النوع الثالث من الأشكال الدرامية، ويتسمى بأكثر من مسمى مثل: الدراما الرومانسية، الدراما، الميلودراما، ويعالج الأفعال ذو الطبيعة الجادة ولكن هذه الجدية غير مستمرة على الدوام، ولكنها وقتية وتنشأ عن ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة بالنسبة للشخصيات. ويتم حشر أحداث ملهوية

الرواية الأدبية للنص المسرحي

من أجل التخفيف من حدة الحدث الجاد بالنسبة للمتفرج. وإذن فهي تشبه التراجيديات من حيث جدية أحداثها - إلى حد ما - والكوميديا من حيث المواقف الهزلية والشخصيات الملهوية. وعلى هذا الأساس فعالم التراجيكوميديا ينقسم إلى قسمين: خير وشر. ولذا سيجد المخرج عند قراءته لنص تراجيكوميدي أن شخصياته الشريرة تعطى انطبعا مباشرا بالكراهية والبغض، أما الشخصيات الخيرة فتلقى العكس - تلقى العطف والمحبة. وأيضا هي مزدوجة: سعيدة، وغير سعيدة، سعيدة للشخصيات التي سيتعاطف معها المتفرج، وغير سعيدة للشخصيات الشريرة التي تلقى الكراهية من المتفرج. ولكي يضمن المخرج الاستجابة السريعة من الجمهور في مثل هذه المسرحيات، فعليه أن يركز في إخراجه للنص على معنى، عقاب المسمى، وجزاء المحسن، وذلك حتى ينشأ لدى المتفرج تأثيران انفعاليان، أولهما الشعور بالخوف على البطل الخير (الأبيض)، وإحساس بالكراهية للشخصية الشريرة (الأسود).

والتراجيكوميديا تتسم في العادة بمعالجة القيم العارضة أكثر من القيم الثابتة الخالدة، وكذلك الاصطناع والافتعال، ونقص عنصر الترابط العضوي المحكم بين أجزائها. بالإضافة إلى أن الصراع في هذا النوع «يكون عادة مبالغاه فيه، وبالأحرى مبالغا في تأكيده، من أجل المبالغة في تعميق إحساس المتفرج بالشخصيات.

النظرية البنائية فى المسرحية

١ - الحبكة:

الحبكة هى ذلك العنصر فى تقنية المسرحية الذى يضيف شكلا على الفعل الذى يُمثل. والفرق بين القصة ذات الحبكة، والقصة الخالية من الحبكة، فرق بسيط جدا. فترباط الحوادث فى القصة الخالية من الحبكة، يأتى نتيجة لورودها طبقا لتتابعها الزمنى. ونسق مثل هذه القصة هى كالتالى: حدث هذا، ثم حدث شىء آخر، ثم حدث شىء ثالث، وهكذا. أما أحداث القصة ذات الحبكة، فتجرى طبقا لتسلسل منطقى، وليس فقط طبقا لتسلسل زمنى. ونسق مثل هذه القصة ذات الحبكة هو كالتالى: لقد جرى هذا الحادث، ولذا جرى هذا الحادث.

غير أننا، بوصفنا مخرجين، يجب ألا نستنتج من هذا بأن القصة الخالية من الحبكة غير قادرة على التشويق، ولكن مثل هذا التشويق، يختلف عن ذاك التشويق الذى تذكىه القصة ذات الحبكة. فهو تشويق واهتمام بحوادث منفصلة. فإذا وجدنا هذه الحوادث تدور حول شخصية واحدة، كما فى القصة التصويرية، فإننا نرى شيئا من تجميع الاهتمام والتشويق. ويمكننا أن نحذف بعض الحوادث، فحذف حادثة من الحوادث قد لا يلحظه أحد. وكلنا نعلم أن المشكلة التى تواجه الكاتب الذى يكتب قصة خالية من الحبكة، هى إثارة اهتمام القارئ بكل حادثة بقدر ما يجد من سبيل.

لذا وجب علينا، بوصفنا مخرجين، أن نبحث فى النص المسرحي عن بداية جديدة مع كل حادثة جديدة، ولا نعتمد كثيرا على التشويق الذى أثاره الكاتب فى بداية مسرحيته، والذى يقل مقداره بانتهاء حادث معين. ولذا وجب على المخرج أن يبحث فى المسرحية ذات الحبكة عن البناء المنطقى للحوادث، ويهتم اهتماما متزايدا عندما تقترب المسرحية من ذروتها، ومن حلها، لأن هذا الاهتمام يساعد على زيادة التركيز والترقب والانتظار.

~~~~~ الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

إننا - بوصفنا مخرجين - نطالب الكاتب المسرحي ببعث الاهتمام والتشويق، وتركيز الترقب والإبقاء على حالة الترقب هذه أكبر فترة في المسرحية، وذلك حتى يُعد العدة لتخفيف هذا الترقب والاهتمام والتشويق.

إن الحبكة لازمة للمسرحية، أكثر مما هي لأى نمط أدبي آخر، وذلك لأن المسرحية هي فى جوهرها وأساسها تمثيل لفعل.

ولقد ذهب أرسطو إلى أن المسرحية تنطوى على عنصرين هما: الشخصية والحبكة، وأن الحبكة هي العنصر الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى المسرحية. وبرغم أن هذه العبارة قد تبدو لأول وهلة أمرا لا يمكن الأخذ به، إلا أن قليلا من الدراسة ستقنع المعارضين بأن المسرحية قد توجد بدون بطل، ولكنها لا يمكن أن توجد بدون الفعل، وبرغم أن كل قصة يجب أن تبدأ عند نقطة معينة وتستمر ثم تنتهى، إلا أن القصة الخالية من الحبكة قد تبدأ عند أى مكان وقد تستمر وقد لا تستمر، وقد تتوقف عندما يتطرق الكلال إلى الكاتب أو إلى الجمهور. غير أن المسرحية وهى تمثيل التسلسل المنطقى للحوادث، يجب أن تبدأ عند نقطة ما فى هذا التسلسل المنطقى. وإذن، يجب أن تتبع النتائج التى تنجم عن العمل الأولى دون أن تحذف أى عمل يشكل جزءا مهما من هذا التسلسل. كما يجب ألا تقف قبل أن تظهر على الأقل النتائج النهائية لتسلسل الحوادث الناجمة عن الحوادث الأولى فى هذه السلسلة. ومن ثم كانت مشكلة البداية، والوسط والنهاية، هى فى معناها الحقيقى أمور لا يمكن أن يستغنى عنها الكاتب المسرحى ويبحث عنها أول ما يبحث المخرج المسرحى، حيث أنها الدعائم أو الركيزة التى يُقام عليها البناء المسرحى ككل.

وهناك مشكلة فنية تصادف الكاتب المسرحى، ألا وهى تقرير النقطة التى يبدأ عندها مسرحيته، إذ على الكاتب بعد أن ينظم حوادث مسرحيته، طبقا لتسلسلها المنطقى، أن يقرر الحادث الذى يجب أن يبدأ به مسرحيته. وقد يبدأ الكاتب مسرحيته بالحادث الأول من تلك الحوادث المتسلسلة تسلسلا منطقيا، إلا أنه مع ذلك لا يعتمد على ذوقه وبصيرته فقط، وإنما يعتمد على التقاليد الفنية عند معاصريه، التى تعتمد بدورها كثيرا على طراز المسرح الموجود، والذى تُمثل فيه المسرحيات.

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحى

ويجابه كل مخرج مسرحى فى كل عصر عددا من المشاكل الدائمة إزاء طريقة التمهيد المسرحى: إذ عليه أن يعمل على بعث اهتمام الجمهور عند أول فرصة سانحة، وعليه أن يقدم شخصياته لجمهوره واضحة المعالم، ويوضح ما بينهما من علاقات، وعليه أن يوضح فكرة المسرحية، ومشكلتها، قبل أن يقطع فيها شوطا طويلا. وفى الحقيقة إن التمهيد هو المحك الأصيل لقدرة كل من الكاتب والمخرج المسرحى، فالتمهيد يعتبر الأساس المتين الذى يقوم عليه البناء المسرحى كله.

لقد كانت نظرية كُتاب ومخرجى مختلف العصور، وكُتاب ومخرجى مختلف المسرحيات فى الفترة الزمنية الواحدة، تختلف فى مُشكلة إثارة التشويق، وإثارة الاهتمام والتشويق يمكن أن تتم بإحدى طُرقٍ عدة: بجزء من فعل مدهش، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة، أو بتصوير ماهر لجوٍ أو مكانٍ مُشوق.

وليست مسألة التشويق الذى يمكن بعثه وإثارته فى الجمهور مسألة سهلة، فهى فى الحقيقة تضم العلاقة كلها التى تربط الجمهور بالمسرحية. وقد نستطيع أن نبين عناصر التشويق التى تندرج تحت التمهيد بشكل خاص، دون أن نحلل طبيعة التشويق الكاملة. وبرغم أن الإحساس بالتشويق ليس واحدا فى جميع المسرحيات، إلا أن هذا التشويق الذى يثيره التمهيد، يتألف عادة من أربعة عناصر تتباين فى مقدارها وهى:

الإصغاء بأوسع معانيه وأكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع، والترقب، والإحساس بالعطف أو النفور. وهذا يمكن أن يتم بوسائل متنوعة. ولما كان استرعاء الانتباه أمرا فى غاية الصعوبة ما لم تؤازره دوافع قوية، فإن معظم كُتاب المسرح يلجأون إلى دعم الانتباه المباشر بمخاطبتهم أحد المشاعر القوية. ولا شك أن حُبّ الاستطلاع هو أحد هذه المشاعر التى تظهر مبكرة فى التمهيد فى مسرحية جيدة الصنع.

ولا شك أن حُبّ الاستطلاع، هو من أقوى المشاعر التى تتجه إلى الأمام، والتى يمكن أن يعتمد عليها الكاتب المسرحى، ويهتم بإثارتها ومخاطبتها المخرج المسرحى.

وحب الاستطلاع يمكن أن يبعث بعدة وسائل، فقد يبعث بظهور مشكلة فى بداية المسرحية، وقد تكون هذه المشكلة بسيطة جدا، بل مبتذلة، ولكنها موجودة فى

الـباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحي

معظم الحالات. وكثيرا ما تنشأ هذه المشكلة عن العلاقة بين شخصيتين رئيسيتين أو أكثر من شخصيات المسرحية.

ولا شك فى أن العلاقة التى من هذا النوع والتى تثير حُب الاستطلاع هى صلة الحب. ولكن صلة الحب هذه ليست إلا واحدة من عشرات من مشاكل العلاقة التى قد تثير حب الاستطلاع.

وإذا دقق المخرج النظر فى النص المسرحى لوجد أن للصراع فى كل مسرحية مُسرح حبكة المسرحية. فقد يجد هذا الصراع فى صورة تنافس الحُطَّاب على خطبة البطلة، وفى صورة تنافس المتنافسين على العرش، وقد يجد هذا الصراع ذاتيا ضمن طبيعة البطل المعقدة، كالصراع الذى يحس به الفرد بين حبه وبين برّه بولده، أو الصراع بين حب المرء لامرأة، وبين حبه لوطنه. وقد تكون هذه المشكلة ناجمة عن نُشْدان البطل غاية معينة: سيدة، أو تاجا، أو شهرة، أو ثروة، أو ما إلى ذلك.

وإذن نستطيع أن نستخلص مما سبق:

أن التمهيد هو تبيان المشكلة التى تعالجها المسرحية بشكل واضح، سواءً أكانت هذه المشكلة هى تحقيق غاية صراع قوتين متعارضتين داخليتين، أم خارجيتين، أم نتيجةً لعملٍ ما. ويظهر هذا الصراع فى مطلع المسرحية بوضوح فى المسرحيات البسيطة.

## ٢ - بناء العقدة؛

العقدة، هى القصة التى يسويها الكاتب، ويتوسع فيها بالأسلوب الذى يلائم غرضه منها. وغرض الكاتب هو الذى يملى عليه أسلوبه فى كتابه قصته من خلال عقده.

ويمكن أن تكون العقدة والقصة شيئا واحدا، وإن كان حدوث هذا شيئا غير سائغ وبعيد الاحتمال جدا فى المسرحية الحديثة. فلو أن عشرةً من الكُتّاب تناولوا قصة بعينها، ثم شرع كل منهم فى تحويلها إلى مسرحية، لكان من المرجح أن تشتمل كل مسرحية من المسرحيات العشر على عقدة مختلفة اختلافا واضحا عن بقية العقد، لأن كل كاتب سوف يسوى بالبديهة عناصر القصة بالطريقة التى يعكس بها وجهة نظره،



## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحى

وقد يفضل أن يبدأ من أول القصة، ثم يسير بها بحسب ترتيب الحوادث، أو ربما فضل أن يبتدئ من الوسط، أو قريبا من النهاية، ثم يسرد ما فات من الأحداث فى أثناء العرض. وهذا الذى يقرره فى طريقة سرد قصته هو ما نسميه «بناء العقدة». ومن العسير الفصل بين عملية خلق الشخصية، وبين عملية بناء العقدة، تلك العملية التى هى أكثر آلية من عملية خلق الشخصية، وذلك لأن قصة المسرحية سوف تتكشف بوساطة الشخصيات، كما أنها تنبع فى أثناء الفعل.

ويجب ألا يغيب عن بال كل مخرج، أن الفيلسوف الناقد اليونانى «أرسطو» قال: «إن العقدة هى أهم عنصر من عناصر المسرحية». كما يجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن جماهير النظارة اليوم قد سئمت من العقدة القديمة المتخشبة، التى تقوم عليها مسرحيات الأيام الخوالى، فالجمهور الذى يريد أن يشاهد المسرحية التى تقوم على الشخصية التى لا يستطيع إزاءها أن يتنبأ عما توشك أن تفعله فى الخطوة التالية.. فهذا هو الطراز السائد الذى تشغف به الجماهير اليوم.

وبرغم أن المسرحية التى تقوم على الشخصية هى التى يوليها الجمهور أعظم اهتمامه اليوم، فهذا لا يصح أن يغض من شأن العقدة ولا من شأن بنائها، فالعمارة الضخمة تنهار حتما، إذا كان هيكلها الحديدى ضعيفا أو لا وجود له.

ونحن باعتبارنا رجال مسرح نُشبه الكاتب المسرحى فى بنائه لإحدى عقد مسرحياته بالمهندس البارِع، أو صاحب الحرفة الصانع الذى يصمم فى عناية وحذق ودقة موضع كل «كمرة» أو «عارضة» فى الهيكل العام. ومثل هذا العمل يحتاج إلى موهبة خاصة ومن طراز معين. فالعقدة تحتاج إلى نوع خاص فى الأذهان لكى يتولى خلقها.. إنها تحتاج إلى نوع من أنواع السليقة الرياضية، وإلى قوة من صنف معين لكى تربط أجزاءها ببعضها البعض، وتسوق الحوادث بالطريقة التى تؤدى منطقيا من حادث إلى حادث (الحادث الذى يليه)، وبعد هذا يتحول ذلك كله إلى مجموع متناسق ينتهى إلى ختامة المعقول.

والمخرج دائما ما يبحث فى كل مسرحية عن كيائها المسرحى.

## الـباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحى

لذا فهو يركز فى بحثه عن شخصية البطل الذى يجرى وراء هدفٍ يرغب فى الوصول إليه ويستحق منه ما يبذله من جهد. وليس بالضرورة أن يكون البطل فردًا، بل قد يكون مجموعة.

فمثلا فى المسرحية الحديثة التى تعالج بطريقة مباشرة المشكلات الاجتماعية، ونضال طوائف خاصة من الناس، فى سبيل بلوغ أهداف عامة، يكون البطل غالبا مجموعة من الناس أكثر مما يكون فردا واحدا.

وكل المخرجين المسرحيين يرغبون بل يصرون على أن تشتمل المسرحية على بطل، ثم على هدف. ولكن ليس معنى ذلك مجرد خلق بطل محبوب وهدف جليل، هو خلق مسرحية جيدة، فإذا لم يكن ثمة عقبة تحول بين البطل وبين بلوغه هدفه المنشود، لما أمكن أن تكون هناك مسرحية. ولذا يشترط المخرج فى أى مسرحية يخرجها سواء أكانت مأساة أم ملهاة، أن يتصور نضال البطل فى سبيل الوصول إلى هدفه، وذلك حتى يشاهد الجمهور صراعا بين قوى متضادة تقيم العثرات والعقبات فى طريق البطل، ويحاول هو أن يتغلب عليها. ومن هذا الصدام بين الإرادات المختلفة، ينشأ الفعل المسرحى بصراعاته المختلفة التى قد تكون فى أغوار نفس البطل أو خارجها. وقد يتخذ الصراع صورة الخصم الذى ينشد الهدف نفسه الذى ينشده البطل، وهو من أجل هذا يصر على منع البطل من تحقيقه. وكيفما كان الأمر، فالعناصر الأساسية فى بناء العقدة هى وجود البطل والهدف، ووجود العقبات التى تعترض سبيل البطل، والتى عليه أن يتغلب عليها إذا أراد تحقيق هدفه.

ولكى تكتمل للمخرج المسرحى رؤيته الأدبية للعمل الفنى، وجب عليه أن يلم بأسلوب وطرق فن الكتابة المسرحية على مر العصور، وذلك حتى يكون على علم وواع بطبيعة المادة المسرحية التى سيشكلها فى عرضه المسرحى.. فعليه أن يعلم مثلا أن العقدة هى ذلك الجزء من المسرحية الذى أطلق عليه أرسطو اسم «الجزء الوسيط»، وهى أصعب أجزائها تمييزا، ولكنه جزء أساسى. وهى ذلك الجزء الذى يطور العناصر التى يطرحها العرض التمهيدى المسرحى أمام الجمهور. ويعلم مثلا أن العناصر الأساسية

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

فى تطوير الحبكة هى التعقيد والأزمة، وأنه قد تكون الذروة فى بعض الأشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية، وقد تتأخر فى بعض الأشكال المسرحية من ضمن هذه العناصر اللازمة لتطوير المسرحية، وقد تتأخر فى بعض الأشكال المسرحية الأخرى حتى تجيء مع النتيجة، وأن عنصرى التعقيد والأزمة أساسيان، وأن عنصر الذروة غير أساسى، وأن التعقيد يشكل عنصراً أساسياً فى بناء الحبكة، وأن هذا التعقيد يظهر عند إدخال أشخاص، أو حوادث تعيق البطل عن الوصول إلى غايته، أو تذكى الصراع الدائر بين قوتين متخاصمتين، أو إدخال عناصر غير مرتقبة، ترتبط بالتاريخ الذى يسبق أحداث المسرحية. وقد يظهر التعقيد فى حبكة الحب فى شكل منافسة، أو معارضة من الأبوين، أو شيئاً من سوء التفاهم (موضوعياً كان أو ذاتياً) بين العشاق فى المسرحيات (وفى الحياة بشكل خاص). فالحب الصادق ليس مفروشا بالورود، لا فى المسرحيات ولا فى الحياة، ولو كان مفروشا بالورود، لما كانت هناك مسرحيات.

وإذا أراد المخرج مساهمة جمهوره فى حوادث مسرحيته مساهمة فعالة، وذلك بانعكاس التعقيدات المسرحية على مشاعره وعواطفه، وجب عليه أن يكون عمله المسرحى محتوياً على التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع، بجانب التعقيد اللازم لتطوير الحبكة وتعميقها. ولا يخفى على المخرج المطلع أن عقدة المسرحية، هى الحكاية ذاتها، وأن أهم ما يميز العقدة المسرحية، هو أهم ما فيها من مهارة فى البناء، وأنه بما لا بد منه لعقدة المسرحية أن تكون واضحة شديدة الوضوح، حتى لا يصعب على المتفرجين تتبعها بالسرعة الضرورية. كما لا يخفى على المخرج القارئ أن ثمة مأس يشتد التعقيد فيها والتشابك، مثل «الملك لير» لشكسبير، حيث نجد فى مثل هذه المأسى يشتد التعقيد والتشابك، كما نجد موضوعاً رئيسياً ألحق به الكاتب موضوعاً فرعياً أو أكثر من موضوع فرعى.

أما المهازل، فإننا إذا ركزنا البحث والدراسة فيها كمخرجين محللين، لوجدنا أن أهمية الفعل ترتفع على أهمية الشخصيات، كما ترتفع فيها قيمة المواقف العابثة غير المعقولة، على قيمة الخطب الباهرة المشرقة، كما تشتمل عادة على عُقد شديدة التشابك والتعقيد، ولا نستطيع أن نتبع موضوعاتها تتبعاً كاملاً.

## الـباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحى

وبعض المخرجين يجدون فى المسرحيات البوليسية الحديثة فرصة طيبة لمعالجة العُقد المركبة معالجة بارعة، إلا أن مثل هذه المسرحيات لا تشتمل عادة على أية قيم أدبية ذات بال. والمخرج يستطيع أن يستخلص عُقدة المسرحية من قراءة حريصة واعية، بعد أن يكون قد رتب كل شىء تقريباً، ترتيباً يجعله ينتظر من الجمهور أن يفهمها، إذا شهدا تمثيلاً، من حفلة واحدة.

ثم عليه بعد ذلك، أن يفحص العقدة نفسها بروحٍ نفاذة أقرب إلى النقد بعد الفراغ من قراءتها، وأن يدرس بناءها المسرحى، ويدرس حتى جانب الصياغة «Its Techniques» الأكثر أهمية، ونعنى بذلك أنها مصنوعة صنعة مسرحية جيدة، أو كما يقولون: أنها good theatre، وأن لها فاعليتها فوق خشبة المسرح، وصالحة فى جميع تفصيلاتها لهذا النوع من العرض والإبراز المسرحى أم لا.

والمخرج إذا أراد لمسرحيته عُقدة جيدة مبنية بناءً متماسكا وثيق الأركان، فعليه أن يستشف ذلك من قراءته الأولى للنص المسرحى، الذى سيتعرض لإخراجه، فيلاحظ من خلال النص ألا يكون هناك وقت ضائع هدرًا، وأن تتوالى الأحداث الواحدة بعد الأخرى فى تسلسل معقول، وأن تكون معقولة العقدة متصلة اتصالاً وثيقاً بنمط المسرحية.

لقد وضع النقاد والباحثون فى علم الدراما قواعد وقوانين عامة فنية للكتابة المسرحية، والمخرج المثقف ثقافة فنية عالية عليه أن يكون على علم ودراسة بهذه القواعد والقوانين، حتى يستطيع فهم التطور الدرامى لكل موقف من مواقف المسرحية التى يخرجها.

والقوانين العامة الفنية لتطور العقدة هى على الأرجح القوانين العامة الفنية نفسها فى أى صورة من صور الأدب، فالمسرحية يجب أن تشتمل على طرق كثيرة ملتوية ودورانات تكفل استمرار اهتمام المتفرج حتى نهايتها. ويجب أن تتطور من أزمة إلى أزمة أخرى.

وكلمة أزمة، بوصفها كلمة أدبية، لا تعنى بالضرورة شيئاً مربعاً أو شيئاً مؤلماً جالباً للغم والحزن، ولكنها مجرد أزمة مثيرة للاهتمام. مجرد حادث مهم، بمعنى قد يستوى

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
فيه عرض للزواج، أو سقوط هيار من الثلج على بلدة فيدمرها، فكُل من هاتين الحادثتين أزمة، بمعنى الأزمة المسرحية، والخلاصة العامة لعقدة المسرحية لا بد أن تكون شيئاً من قبيل هذا القانون.

وكما سبق وقلنا إن للدراما قواعد وقوانين، يلزم لكل مخرج أن يعيها تماماً، إلا أن محاولته لإخضاع الفن للقوانين، لا يمكن مطلقاً أن تكون محاولة ناجحة كل النجاح، ولا يمكن إلا أن تكون محاولة مساعدة فحسب.

- ١ - فالتوضيح، أو التعريف أو التمهيد: هو هذا الجزء من المسرحية الذى نعلم منه شخصياتها الرئيسية، ولماذا هم موجودون فيها، وما هى المشكلات التى يبدأون منها.
- ٢ - وقد يخلق بعض التطور المثير مشكلات جديدة، ويمكننا أن نسمى ذلك «الأزمة الأولى».
- ٣ - والأزمة الأولى تؤدي طبعاً إلى أفعال أخرى، وأحداث أو تعديلات وتحويرات فى الشخصية، قد يكون لها دورها فى نتائج جديدة تدفع بالمسرحية إلى الأمام.
- والراجع أن العقدة بأكملها تتدرج فى هذه المرحلة، ولفترة من الزمن من أزمة إلى أزمة أخرى، ويمكن أن تنشأ أزمة جديدة من سبب آخر، وهذا هو ما يمكننا أن نسميه «بالتعقيد».

- ٤ - وينتهى الفعل أو الموضوع كله باكتشاف نهائى ما أو بفعل من الأفعال أو قرار من القرارات. وهذا هو ما يسمى بالحل - أعنى حل عقدة الموضوع.

والقراءة المسرحية مهمة جداً لنا كمخرجين. فهى سرعان ما ترينا هل الأحداث كثيية ثقيلة الأداء؟ وهل تفتقر الشخصيات إلى الاقتناع؟ كما تبرر لنا القوة الدرامية الجلية لأحسن المشاهد، والجاذبية المتعددة الجوانب لأعظم الشخصيات.

إلا أننا ننصح بالاحتفال كثيراً بتطبيق تعريفاتنا لقوانين التأليف المسرحي وصيغته المختلفة تطبيقاً حرفياً صارماً، فليس معنى أن المسرحية التى لا ينطبق عليها التعريفات السابقة تكون مسرحية رديئة.. لا.. إن ثمة صوراً مختلفة متنوعة كثيرة لبناء العقدة، منها طريقة لم تستعمل إلا فى العصور الحديثة، وهى ما تسمى بالـ «Flash-back» أو



الخطف خلّفًا» بمعناها الحرفى، (وهى الطريقة التى يتغير بموجبها سياق الحوادث بحسب تاريخ وقوعها بحيث لا نرى أولا «حالة أو موقفاً situation» ثم يلى هذا عرض الظروف التى أدت إلى هذا الموقف). غير أن كثيرا من المسرحيات الحسنة تشتمل على عقدة ثانوية، أو كثير من العقد الثانوية، أو تشتمل أحيانا على عقدتين رئيسيتين متساويتين فى الأهمية تقريبا، مما يزيد فى تعقيد الفعل، ويضعف الاهتمام، ويفرج عن الأعصاب (من حلول الاستغراق فى مشاهدة عقدة واحدة).

وكل المخرجين المسرحيين يعلمون تمام العلم أن عقدة المأساة أهم عادة من عقدة الملهاة - بمعنى أن التغييرات التى تطرأ على حظوظ مختلف الناس تغييرات مُبرّمة، وأعظم من أن تنقضى. وقد ظلت المأسى إلى عهد قريب تنتهى دائما تقريبا بموت واحد أو أكثر من شخصياتها الرئيسية، وذلك كما ترى فى جميع مأسى شكسبير. وهذا - على الأرجح - لأن الموت هو الكارثة النهائية الوحيدة، ولاسيما فى أذهان اللذين يفتقرون إلى الخيال وتصور الموت على أنه كارثة.

ونحن كفنانين، إذا تأملنا هذا الأمر بطريقة هادئة يقبلها العقل ولا يأبأها المنطق، فقط نرى أنه من السخف أن ننظر إلى الموت على أنه كارثة، لأننا نعلم أننا جميعا سوف نموت يوما من الأيام، وأن الموت الفعلى يكون أحيانا كما هى الحال فى مأساة «الملك لير»، ومأساة «أنطونيو وكليوباترا»، خطأ أقرب إلى الخير منه إلى الشر. إلا أن التقليد الذى جرى عليه الكتاب فى تأليف مآسيهم وملاهيهم، تقليد راسخ وثابت.

أما عُقدة الملهاة، وبالأحرى موضوعها، فيمكن أن تكون على العكس من عقدة المأساة، عقدة بسيطة قليلة الأهمية، وإن انتهت فى حالات كثيرة متعددة إما بزواج أكثر من اثنين، وهذا الزواج الذى يشبه الوفاة فى المأساة هو تقليد من تقاليد الختام. وجو المسرحية فى الملهاة أقل جدية بكثير حتى لنرانا إلى حين على استعداد لكى نعتقد أن أشد الزيجات تباينا وتنافرا ستكون زيجات ناجحة.

ومن التقاليد التى نجدها كمخرجين فى كل من فن التأليف المسرحى، وكتابة القصة، تقليد يقضى بأن الزواج الذى يأتى فى ختام الحكاية سيكون زواجا سعيدا، وإن

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
وجدت دائماً طرق أدبية بعضها جدى، وبعضها فكاهى، لمعالجة الزيجات غير السعيدة  
فى نسيج المسرحية أو القصة.

وقد يلجأ الكتاب المسرحيون إلى استعمال الموافقات - أى الحوادث المشابهة -  
التي تقع فى وقت واحد من سبيل الصدفة، وذلك فى كل من المأسى الملاهى من غير  
النظر إلى الإمكانات والاحتمالات الحسابية المضبوطة. وإن كان الفنانون الأصليون  
يحاولون الوصول على الأقل إلى مداراة هذه الموافقات بمظهر من مظاهر الاحتمال، إلا  
أن تقوية الحياة الواقعية لا يكون بالضرورة تشويها لها.. ومعظمنا يستطيع أن يتذكر أن  
بعض المواقف فى حياتنا الخصوصية كانت تدهشنا لصبغتها الخيالية غير الطبيعية،  
والتي تصل إلى حد الاستحالة لو أننا قرأناها فى كتاب.

ومشابهة عُقدة المسرحية للحياة الواقعية لا تهمنا كثيراً كمخرجين، ما لم يتعدَّ  
الكاتب الحد المألوف، وذلك ما دامت تقنعنا فى الوقت نفسه.

وهناك قاعدة يجب أن يلتزم بها كل مخرج مسرحى، فالمسرحية يجب أن يكون  
الفعل فيها إما مرثياً كله لأعين الجمهور، وإما أن يكون معقولاً ومقنعاً عن طريق السرد  
للأحداث، ويقوم بذلك أحد الممثلين فوق خشبة المسرح. ومهما تكن معالجة الفعل -  
أى الموضوع - فمما لا بد منه جعل المتفرجين يؤمنون بما يرون أو يسمعون منه فى أثناء  
المدة التى يتم فيها العرض المسرحى.

ويجب أن يتمتع كل مخرج مسرحى بنصيب وافر من العقل الناقد، والرؤية  
المحللة والمقيمة للنص المسرحى ككل.. فمثلاً تفصيلات التوضيح - أو التعريف  
بشخصيات المسرحية وموقف كل منها فيها - تكشف للمخرج عادة عما للكاتب من  
صناعة درامية عظيمة. ومن الممكن أن تكون هذه التفصيلات فى الواقع المحك الأكبر  
لمثل تلك الصناعة، ذلك أن الجمهور فى الدقائق الأولى القليلة من عرض المسرحية،  
يجب أن يكون مالكا لخاصية المشكلة، أو واقفاً على معظمها، كما يجب أن يكون قد  
تعرف على بعض الشخصيات على الأقل. والقيام بهذا كله، فى دقائق قليلة، ليس من

الأمور اليسيرة السهلة بأى حال من الأحوال على الكاتب المسرحى .. كما أن «التباين» فى الحيل البارة يزيد من الانفعال فى المسرحية حدة وشدة.

وكذلك المفاجأة، فهى عنصر مهم فى عُقدة كل من القصة الطويلة والمسرحية، لكنها قد تكون فى المسرحية أكثر تأثيراً وأشد فاعلية، لأننا نستطيع أن نشاهد بأنفسنا رد فعل المفاجأة فى نفوس الناس واستجاباتهم لها.

كما أن السخرية أو التهكم الدرامى، أو التورية التى تحمل معنيين هى من الحيل المسرحية التى يلجأ إليها الكاتب لتكثيف ردود الفعل فى نفوس الجمهور واستجاباتهم لما يريدون، وذلك فى كل من المأساة والمهابة. كما أن أدوار التنكير الكثيرة تتيح المجال لهذه التوريات.

### ٣ - الأزمة والذروة:

منذ أدخلت اللفظتان «أزمة» و«ذروة» فى قوانين التأليف المسرحى وهما تثيران الحيرة والاضطراب بين الكتاب المسرحيين.

فهم يقولون إن المسرحية يجوز أن تحتوى على كثير من الأزمت الصغرى والذرى الصغرى، لكنها لا ينبغى أن تشتمل على أكثر من أزمة كبرى واحدة أيضاً. بل إن هناك من يصوغ النظريات لقوانين الكتابة المسرحية من استعمال اللفظتين، فجعلهما لفظتين مترادفتين تحملان معنى واحد.

وإننا - مخرجين - لنتساءل عما هو وجه الخلاف الذى تثيره لفظتا «أزمة» أو «ذروة». إنه حينما تطبقان على بناء العقدة المسرحية، لا نجد خلافاً يذكر. فالبطل فى أثناء صراعه ضد العقبات التى تواجهه، يجتاز سلسلة من الأزمت التى لكل منها ذروة تعرف فيها النتيجة التى وصل إليها البطل فى تلك الأزمة. ويمكننا أن نقول إن لكل من المشاهد والمواقف المختلفة التى تتألف منها المسرحية أزمته التى تُتوجّها ذروة تُعرف نتيجة السريعة. كما يمكننا القول بأن الأزمة والذروة النهائية للمسرحية كلها، ترتبط بطبيعة الحال بالموضوع الأسمى الذى أعطى للمسرحية عِلَّة وجودها. أما السؤال الأهم، عما إذا كان البطل سوف يبلغ هدفه، أو إن كان سوف يخفق فى الوصول إليه فتعرف

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
إجابته أخيراً، ويَكُن كل الفعل السابق على هذه اللحظة، وكل الأزمات الصغرى هو «الفعل الصاعد» إلى الذروة النهائية للمسرحية. أما ما يلي تلك الذروة فهو بالضرورة «الفعل النازل»، أو «الحل»، وبالأخرى نتيجة المسرحية وحل عُقدتها.

والمخرج الذى يريد مشاركة جمهوره لمواقف وأحداث مسرحيته، عليه ألا يتعرض لإخراج مسرحية لا يحس فيها منذ القراءة الأولى بتطوير دائم فى أحداثها ومواقفها. وتطوير المسرحية يسير عادة ضمن سلسلة من مركز العواطف التى يمكن أن نطلق عليها الأزمات. وسيجد المخرج هذه الأزمات عبارة عن مواقف تنطوى عادة على تضارب فى المصالح والعواطف، وعلى عدد من ردود الفعل المرتقبة تجاه موقف معين. ومهما كانت الأزمة صغيرة، فإنه سيجدها كالعرض التمهيدى تشتمل على اجتذاب اهتمام وتعميق الترقب، وزيادة فى عدد ونوع العواطف التى تشعر فيها الشخصيات المسرحية، وهذا مما سيجعل الجمهور يشارك هذه الشخصيات المسرحية شعورها.

وبناء على ما سبق، يستلزم الأمر من كل مخرج أن يحدد فى مسرحيته كل أزمة، صغيرة كانت أو كبيرة، ليرى مدى استغلال الكاتب للأزمة: فالكاتب المسرحي الذى تعلم مبادئ الاقتصاد الجمالى، يحرص على أن يستخلص هو وجمهوره من كل أزمة أقصى قدر من التأثير أثناء تطور هذه الأزمة واضمحلالها. فإذا كان الكاتب مُقترًا فى معالجته، أو مرَّ مروراً سريعاً على مشهد ذى أزمة صغيرة، فإن ذلك يعنى أن هذا الكاتب قد فشل فى استغلال إمكانيات الموقف والشخصيات استغلالاً وافياً.

ولهذا نبحث - نحن المخرجون - فى كل نص مسرحي عن الأزمة، ونرجو ونطلب من كل كاتب أن يتناول كل أزمة تناولاً ماهراً، يساهم فى زيادة التوتر الذى يجرى فوق خشبة المسرح، ويسرى بين الجمهور سريان النار فى الهشيم.

كما نطالب الكاتب أن تتم عملية الكشف الدرامى للأحداث فى مسرحيته كشفاً تدريجياً، فالموقف الذى يقف عنده الكاتب طويلاً أخطر، على اهتمام الجمهور، من المشهد الذى يمر به مرَّاً سريعاً ولا يستغله.

ولعل الحاجة إلى الرؤية فى الملهاة أشد منها فى المأساة، إذ قد يكون من السهل تحمل مشاعر العطف والكراهية العنيفة إلى أن تكاد مسرحيته تبلغ نهايتها. وفى الأشكال الفجة من المسرحية، نجد مزيدا من التعقيد فى الحوادث، أما فى المسرحيات ذات التنوع النفسى، فيحس الجمهور بمشاعر العطف والكراهية من مضاعفة وتركيز مشاعر الشخصيات، مما يتيح له أن يتأمل هذه المشاعر ويعايشها.

والذروة قد تأتى ضمن ذاك الجزء من الحككة، أو ضمن الجزء النهائى من المسرحية. ولعل أفضل نظرة ننظرها كمخرجين للذروة، هى تلك التى نعتبرها أزمة الحد الأعلى من الإحساس والتوتر. ويمكن أن تعتبر أيضا من ناحية البناء المسرحى بأنها نقطة التحول فى المسرحية، فهى فى المأساة اللحظة التى يرى فيها البطل لأول مرة هزيمته المحتومة، والتى لا يتقبلها عن طيب خاطر، ونجدها فى الملهاة مثلا فى ذاك المشهد الذى يبدأ فيه الأمل يداعب خيال البطل فى النصر النهائى.

والذروة يجدها مخرج المأساة غالبا فى اللحظة التى يتحول فيها حظ البطل من التألق إلى الأفول، فإنها تأتى عادة متقدمة فى بناء المأساة عنها فى بناء الملهاة. وذلك لأن كاتب المأساة يجد صعوبة فى اقناعنا بأن المصيبة آتية لا ريب فيها، وأن النجاة منها متعذرة، فلو حلت المصيبة فجأة لشعرنا بأنها غير معقولة.

كما أن النهاية السعيدة، والمكدسة تكديسا فى بعض الملاحى، غير مقنعة. ويجب ألا يغيب عن مخرج الملهاة أن كاتبها يميل عادة إلى تأجيل لحظة الذروة، أو اللحظة التى يرى فيها البطل النجاح، إلى شطر متأخر جدا من المسرحية، إذ لما كانت الأمور المعروضة أقل عادة فى أثرها من الأمور الوأردة فى المأساة، فإن اهتمام الجمهور بمصير البطل يبدأ فى الضعف والزوال، حالما يتأكد من النصر النهائى الذى أحرزه هذا البطل. وهكذا يتضح لنا كفنانيين دارسين، خطأ الرأى القائل بأن هناك فى منتصف كل مسرحية أيا كان نوعها نقطة تحول أو ذروة، فنقطة التحول أحيانا تكاد أن تكون لحظة ذروة لا يمكن إدراكها.

وأينما كان الإحساس بالذروة، وسواء جاءت الذروة فى أثناء تطوير المسرحية أو فى حلها، فإننا نطالب الكاتب المسرحى أن يزحم مسرحيته دائما أو فى معظم الأحيان (اذ يستحسن أحيانا ورود فترات مهمتها تخفيف حدة التوتر) بالتشويق والتوتر



الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
والترقب، وذلك حتى نستطيع كمخرجين أن نستخلص من كل موقف بناءً الكاتب  
أقصى قدر من التأثير في جماهير المسرح.

#### ٤ - النتيجة أو «الحل»:

إن الوظيفة الخاصة لذلك الجزء من الحبكة الذى أسميناه بالنتيجة هي نتيجة المشكلة  
التي بدأتها الحبكة وطورتها. وهناك خصائص معينة للنتيجة، وهو الوضوح والمعقولة والتشويق.  
فعلى الكاتب المسرحي ألا يترك جمهوره عن قصد في حيرة من أمره، نتيجة  
المشكلة التي مَسَّرحها. ولعل أهم ما تحتاج إليه المأساة، أن تأتي الكارثة نتيجة لسلسلة  
من الحوادث الخارجية والذاتية ذات تسلسل منطقي ومعقول. وهذه «الحتمية»، هي  
نتيجة للزمن ونتيجة للموقف ونتيجة للخلق. فلا بد من أن تظهر العناصر التي تتصادم  
في نفس البطل، وكذلك الصراع الذي يدور بينه وبين خصومه، وتكون قادرة على  
تفسير هزيمته النهائية وتبريرها.

وغنى عن البيان أنه لا يمكن جعل جميع النهايات العنيفة معقولة. وما أكثر  
كتاب المسرح المغمورين الذين ضحوا بأرواح أبطالهم رخيصة في سبيل اختتام  
مسرحياتهم بنهايات محددة ومثيرة. ويشعر الجمهور عادة في مثل هذا الحال بأن  
الكاتب قد دبر الكارثة عن قصد، وأن الحافز في المسرحية ضعيف، ومن ثم يتطرق  
الوهن إلى أهمية المسرحية وجلال قدرها. ويؤدي إنهاء المسرحية بانتحار البطل أو البطلة  
إلى مشاكل خاصة. ومهما كانت نظرة الإنسان المجردة إلى الانتحار، وسواء اعتبره جبنًا  
أو شجاعة، فإن الانتحار يجب ألا يظهر في المأساة حتميا فحسب، وإنما يجب أن يظهر  
رائعا، ويجب أن تنشأ هذه الحتمية عن شعور المرء بأنه ليس هناك حل آخر لمشاكل  
البطل، لأن شخصية هذا البطل لا تتيح نهاية أخرى غير هذه النهاية. وكثيرا ما جاء  
الانتحار في المسرحية مخرجًا سهلا للكاتب المسرحي من المشكلة التي ورط بها نفسه.

وعلى الكاتب المسرحي - كما على المخرج - أن يوجها اهتماما خاصا للترتيبات  
المتعلقة بالشخصيات والنوازع، عند التحول الذي يتم في اللحظة الأخيرة، ولا سيما  
عندما تتطلب النهاية السعيدة تحول إحدى الشخصيات الرئيسية.

الرواية الأدبية للنص المسرحي

إن كاتب الملهاة المفجعة يواجه مشاكل فى تناوله للحل، يتجنبها زملاؤه حين يرضون بحلول أبسط من حلوله. وأهم هذه المشاكل، مشكلة روح المسرحية، أو جوها العام. فالمسرحية الذى يبدو أنها تسير معظم الطريق نحو المأساة، ثم تنتهى بنهاية سعيدة، لا يمكن إلا أن تتم بمشقة.

#### ٥ - الفعل المطابق للشخصية:

لما كانت العقدة هى النتيجة الطبيعية للدوافع أو الحوافز الكامنة فى قلوب الشخصيات وعقولها كما صورتها هذه الشخصيات، لذا يجب أن تكون جميع الأحداث والأفعال التى تفرضها العقدة على الشخصية مطابقة للشخصيات ومتماشية معها.

ولكن الكاتب المبتدئ كثيرا ما يغير فى العقدة تغييرا تعسفيا للحصول على التأثير المطلوب. وليس فى هذا شىء من الخطأ مادام الكاتب لا يريد من الشخصية أن تتناقض وما صورها به فى أعين المتفرجين.

إن الكاتب إذا أراد من شخصية أن تقوم بعمل من أعمال العنف، كارتكاب جريمة مثلا، لتطلب هذا أن يكشف لنا أولا عن قدرة هذه الشخصية على ارتكاب أعمال العنف، وذلك لأن من واجب الكاتب المسرحى أن يشعر جمهوره بأن الأعمال التى تصدر عن شخصياته تنسجم ومزاج هذه الشخصيات وتطابق طبيعتها.

كما ينبغى علينا كمخرجين أن نجعل جمهورنا يشعر أن الأفعال التى تصدر عن شخصياتنا إنما تصدر منطقيا، وبطريقة طبيعية، بناء على أفعال لها سابقة، وبناء أيضا على جِبَلَات الشخصيات الأخرى، وأفعالها المعروضة فى المسرحية.

وهناك حقيقة يجب على المخرج أن يراعيها ولا يفوته شىء منها، وهى الصدق مع الشخصية. وعليه أن يوضح رؤيته للشخصية عند قيامه بتحليلها مع الممثلين. وما دامت الأفعال التى تقوم بها الشخصيات، والتى تمليها عليها عقدة المسرحية مطابقة لطبيعة هذه الشخصيات، فمن هنا يكون «الصدق مع الشخصية»، وبالأحرى انسجام الأفعال التى تأتيها الشخصية مع طبيعتها كما صورها الكاتب.

## الشكل والمضمون

من المتفق عليه تقريباً أن النص هو مضمون العرض المسرحي، أما شكل العرض، فقضية يثور حولها الكثير من الخلاف، والخلاف ينتهي في أغلب الأحيان إلى اعتباره حصيلة العناصر التي تشكل العرض هي: التمثيل - والديكور - والملابس - والإكسسوار - والإضاءة - والمؤثرات الصوتية... إلخ. وهكذا يصبح الشكل مجرد إطار خارجي للمضمون، أو مجرد وعاءٍ حاوٍ للمضمون. ولكن هل يمكننا أن نوافق على هذا الفهم الجدولي المبسط لشكل ومضمون العرض المسرحي؟!

إنه من الخطورة بمكان أن نوافق على فهم الشكل والمضمون بهذه الجدولية المطلقة. وما أخطر النتائج والأخطاء المترتبة على هذا الفهم للشكل والمضمون في واقعنا النقدي والمسرحي على السواء. فهل صحيح أن النص يمثل المضمون، وأن الشكل هو مجرد هذا الوعاء الخارجي الذي يحوى النص الذي هو المضمون؟!

من المؤسف أن الفلسفات المثالية والمادية على السواء لم تستقر على حل مقنع ومنضبط لهذه القضية، لا في المسرح فحسب، بل في الفنون عامة، وليس التخبط في تحديد ماهيتي الشكل والمضمون في المسرح، إلا صدىً ونتيجة للتخبط الأصلي الدائم حول ماهيتي الشكل والمضمون في جميع نظريات الفن ومذاهبه، وبالتالي في الفنون عامة.

ولكن، أمعنى هذا أن نكف عن المواجهة - ولو الجزئية التقريبية - لقضية الشكل والمضمون في المسرح؟ لم يعد أحد من نقادنا يجرؤ على القول بأن المضمون هو الموقف الاجتماعي والسياسي أو الأيديولوجي الذي يلتزمه الفنان. فلا شك أن هذا الموقف هو أحد العناصر للمضمون، ولكنه ليس وحده المضمون، ولكن إذا كانت القضية فيما يتعلق بقصيدة أو قصة، أو رواية، أو لوحة، أو تمثال، فهي عويصة فيما يتعلق بالمسرحية أكثر، وأكثر منها فيما يتعلق بعرض مسرحي.

وفي المسرح تصبح القضية أكثر تعقيداً لتعدد الذوات الخلاقة وتعقد العملية، بل العمليات الإبداعية التي يلد مجموعها في النهاية ما يسمى بالعرض المسرحي، فالنص

اللباب الأول - الرؤفة الأدفة للنص المسرحى

المسرحى لفس غير مادة العرض؁ إنه عمل فنى غير تام؁ بذرة عمل فنى؁ كيان غير مكتمل النمو؁ إنه فى حاجة إلى جهود المخرج؁ والممثلين؁ ومصمم الديكور؁ وواضع الموسيقى.. إلخ ليصبح عملا فنيا.. أى عرضا مسرحيا.

إن المسرحية هى مجرد «مشروع عرض» فإذا اصطللحنا على أن المضمون هو مادة الشكل فى سائر الفنون. فهل يمكن أن يكون النص المسرحى مجرد مادة للعرض المسرحى؟ وبالتالى مجرد مضمون للعرض؟ ربما أمكن هذا فى الفنون الأخرى؁ ولكنه غير ممكن فيما يتعلق بعرض مسرحى؁ فالنص المسرحى مضمون + شكل فى وقت واحد؁ بمعنى أن كل نص يحمل فى داخله إمكانيات واحتمالات شكله. وعلى المخرج أن يستخرج مضمونه من شكله؁ وفى هذه اللحظة فقط؁ يتخذ المضمون شكله؁ ويصبح النص المسرحى العادى ظاهريا؁ عرضا مسرحيا له شكله ومضمونه.

ففى أى شىء يكمن الشكل الذى يتخذه مضمون نص مسرحى ما؟ فى الشخوص والعلاقات.. كما فى الإطارين المكانى والزمانى للأحداث.

والشكل المسرحى مطلق ومُقيّد فى وقت واحد وبالدرجة نفسها. مطلق أولا؁ لأن الشخوص يمكن أن تتعدد؁ وتختلف صورها؁ بقدر ما تتعدد وتختلف تصورات المخرجين لها؁ وبقدر ما يتعدد ويختلف الممثلون القائمون بها على خشبة المسرح.. كما أن الإطارين المكانى والزمانى يمكن أن يتعددا ويختلفا ويتنوعا؁ بقدر ما هناك من تصورات ورؤى المخرجين؁ ومصصمى الديكور. وبهذا المعنى نجد الشكل مطلقا. ومن ثم؁ لا يمكن للشكل فى المسرح أن يكون قابلا ثابتا وجامدا ومحددا نهائيا - كما يعتقد كثيرون - حتى لو أمكن أن يكون كذلك فى الفنون الأخرى.

إن الشكل فى المسرح ضرورة دائمة التغيير بتغير المخرج؁ والممثل؁ ومصمم الديكور؁ وغيرهم من المساهمين فى العمليات الإبداعية التى تلد العرض.

إنه فى حالة حركة دائمة؁ وهى التى تميز الشكل فى المسرح عن الشكل فى أى فن آخر. ومن هنا يكون تعدد «الإخراجات» للنص الواحد؁ وتعدد الأشكال للنص الواحد إلى ما لا نهاية.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
والنص يحتوى جميع هذه الأشكال أو يحمل إمكانياتها، أو يتضمن جميع احتمالاتها.

ولكن الشكل المسرحي مُقيد ثانياً بمنطق الشخص والعلاقات من ناحية، ومنطقى الزمان والمكان من ناحية أخرى. ومن هنا، أمكن أن نحاكم شكلاً معيناً لمضمون معين، رغم أن المضمون، بطبيعته، يحتمل الكثير من الأشكال الأخرى. تلك خصيصة أو إمكانية ينفرد بها فن المسرح عن سائر الفنون الأخرى.

وهذا أيضاً ما يجب أن يضعه فى الاعتبار بعض المؤلفين وبعض النقاد ممن يصرون على أن يكون للمضمون فى المسرح شكل واحد، أو يتصورون إمكان ذلك، ومن ثم يدهشون لاختلاف الشكل الذى أراده المخرج لنص ما.

وهكذا نصل إلى الأساس النظرى لحتمية عدم التطابق بين رؤية المؤلف، ورؤية المخرج. فالذين يطالبون - أحياناً - بضرورة التطابق بين الرؤيتين، لا يدركون أنهم يطالبون فى الواقع بأن يكف فن المسرح عن أن يكون فن مسرح، وأن يصبح فناً آخر.

إن المسرح يُصر على أن تكون طبيعة الشكل متغيرة باستمرار، تبعاً لتغير المخرج، وأعضاء الفرقة، وسائر المشتركين فى بناء العرض.

إن المؤلف يقدم للمسرح شكلاً فى أعماق مضمون يحمل بطبيعته إمكانية تعدد الشكل فى حدود منطق الشخص، والعلاقات، والصراعات، والأحداث، والإطارين الزمانى والمكانى.

وللشكل فى المسرح طبيعة شاذة وغريبة وفريدة فى نوعها، تميزه عن الأشكال فى الفنون الأخرى.. ويمكن إيجازها فى الثلاث نقاط التالية:

الأولى: انعدام التلازم الزمنى أو المعية الزمنية بين وجود الشكل، ووجود المضمون. ففى سائر الفنون الأخرى، يوجد الشكل مع المضمون، أو فى لحظة وجود المضمون. أما فى المسرح، فيوجد الشكل - عملياً - بعد المضمون وإن كان - نظرياً - يوجد مع المضمون كإمكان أو كاحتمال - كما بينا - ولكنه لا يكشف عن نفسه إلا بعد تمام عملية الإخراج.

الرواية الأدبية للنص المسرحي

الباب الأول - الثانية: القابلية للتعدد والتنوع والتغير والتكاثر، بقدر ما هناك من مخرجين، فالشكل في المسرح لا يوجد مرة واحدة وإلى الأبد، كما في الفنون الأخرى.

الثالثة: إن الذى يُعطى الشكل للمضمون فى المسرح ليس المؤلف - على الأقل فى المسرح المعاصر - كما يفعل ذلك المؤلفون فى الفنون الأخرى، وإنما هو شخص آخر تماما.. إنه المخرج.

وإذا كان الشكل فى المسرح دائم التغير والتنوع والتعدد، فإن المضمون يتمتع نسبيا بدرجة من الثبات والديمومة النهائية.. ولا يجوز أن نقيم محاكماتنا النقدية على الشئ الدائم التغير أساسا، وإنما يجب أن تنعقد المحاكمة للشئ الدائم الثبات أو المحدد نسبيا، وهو المضمون.

إن المضمون سيظل العنصر الحاسم فى أى عرض مسرحى، وذلك دون أن تغفل أهمية الشكل، وبهذا نصل إلى أهمية دور المؤلف.. أهمية النص.

حقا يمكن للمخرج أن يُغير من المضمون بطرق تعسفية وإقحامية، ومع ذلك يحصل المضمون فى داخله - من عناصر التحديد والثبات - وسائل الدفاع الكافى عن النفس، الأمر الذى لا يتيح للمخرج حرية كاملة فى تحويل المضمون وتغييره، بالقدر المتاح له فى مجال الشكل. ومن ثم ليس المؤلفون بحاجة إلى الدفاع الطفولى عن أعمالهم - كما يحدث عادة - لأن مضامينهم، بما لها من طبيعة ثابتة نسبيا، تستطيع الدفاع عن نفسها ضد أى تدخل خارجى: الشخصوى.. العلاقات.. الإطارين الزمانى والمكانى.

إن المخرج حرٌّ، وغير حر فى وقت واحد، هو حر حرية مطلقة بقدر المرونة المطلقة للشكل، ولكنه مُقيد بقدر الثبات النسبى للمضمون، والمؤلف مطرود من المسرح المعاصر فى العالم كله تاريخيا ونظريا، بل فيزيقيا - فى بعض الأحيان - حين يحاول أن يقتحم على المخرج مجال تخصصه - كما يحدث أحيانا - ولكنه مسيطر على العرض عمليا وفعليا، من خلال الطبيعة المحددة الثابتة للمضمون.



الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحى  
أما الشكل فى المسرح، فلا يستطيع أن يغير المضمون من النقيض إلى النقيض، وإن كان فى استطاعة المضمون دائما أن يغير من شكله إلى ما لا نهاية.

وما أسهل كشف التلاعب فى المضمون، ولكن ما أصعب محاكمة الشكل... معنى هذا أن المضمون يظل هو الأساس الجوهرى فى المسرح، وبالتالي يظل المؤلف هو أساس العرض، ثم الممثل باعتباره أهم وأخطر وسائل إيصال المضمون وأكثرها فاعلية. ومن ثم يصبح تفسير النص - شخوصا وأحداثا - ثم تجسيد هذا التفسير بالوسائل المسرحية - وبالممثل أساسا - أهم ما فى عملية الإخراج، التى هى استنباط الشكل المناسب للمضمون من داخل المضمون ذاته.

وليس الإخراج - كما يتوهم البعض - عملية إصاق شكل بمضمون، وهو يصبح كذلك إذا لم تكن رؤية المخرج هى الأساس، أو إذا تدخل المؤلف وفرض رؤيته على المخرج، الذى لا يفهم طبيعة عمله فى هذا الوقت.

بعيدا عن اللغو والجَدَل حول موضوع الشكل والمضمون فى المسرح، يهمنى أن نعالج المشكلة من وجهة النظر العملية - أى وجهة الإخراج والعرض المسرحى، فقد بدأت هذه المشكلة تنمو مع تزايد الحركة الاشتراكية فى العالم، ودُعائها من الدول الداخلة فى المعسكر الشرقى، وهى تقوم أساسا على أن لكل عمل مسرحى هدف اجتماعى يتفق والنظرية الاشتراكية. وقد تسابق المخرجون فى هذه الدول إلى تقديم عروضهم طبقا لهذه المفاهيم الجديدة، هذا بالإضافة إلى أعمال المسرحى الألمانى «بيرتولد بريشت» الذى جاء مسرحه التزاما دقيقا بقضايا العمال فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. ولما بدأت الحرب العالمية الثانية، لم يستطع «بريشت» العيش فى بلاده وانتقل إلى منفاه فى الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يعد إلى ألمانيا إلا بعد انتهاء الحرب، وأخذ يمارس نشاطه الفنى المسرحى شديد الالتزام بقضايا عصره. ومعنى ذلك أن مضمون العمل المسرحى ومحتواه يعلو على الشكل الذى عرفناه فى المسرح من خلال أعمال كُتَّاب الغرب مثل: إيسن وسترنديج وأيضاً تشيكوف، إلا أن هذا الأخير قد خضع لمفاهيم المضمون الاشتراكى كما يراه مخرجو المعسكر الشرقى. فمثلا

## الـباب الأول - الرواية الأدبية للنص المسرحي

فى مسرحية «بستان الكرز» والتى كتبها تشيكوف قبل اندلاع الثورة البولشفية الأولى والثانية (١٩٠٥ ، ١٩١٧م)، كان يركز على انعكاسات التغير الاجتماعى فى روسيا العنصرية، ولكنه لم يكن على الإطلاق يفكر تفكيراً اشتراكياً أو ما أشبه. ومع ذلك، بعد وفاته، أخذ المخرجون يطوعون أعماله إلى النظرية الاشتراكية باستثناء «استانسلافسكى» الذى انتقل إلى إخراج الأوبرات والاستعراضات بعد قيام الثورة.

ومن هنا، نستطيع أن نستخلص أن مضمون العمل الفنى فى المسرح هو الذى ينبع من فكر ورؤية المخرج المسرحى، مستنداً إلى هدف الكاتب من نصه المسرحى.

## الحوار

إننا نجد عونا كبيرا في تعريف خصائص الحوار المسرحي، كخصائص متميزة عن خصائص المحادثة، إذا حاولنا أن نفرّق بين الوظائف الأساسية لكل لون من هذين اللونين من الكلام. فلهذين اللونين، الحوار المسرحي والمحادثة، وظائف نفعية وغير نفعية. فأما وظائف المحادثة النفعية فهي كتصريف الأعمال، وشراء تذاكر القطار، وعرض القضايا، ونقل المعلومات الخطيرة، ومطارحة الغرام. أما غير النفعية، فهي لا تتعدى وظيفتها الثثرة، والتعبير عن الرأي، أو عن ملاحظات الفرد عن نفسه، وعن جاره، وعن الكون.

والحوار المسرحي، بدوره، له وظائفه النفعية وهي: تطوير الحبكة، والكشف عن أفكار الشخصيات، وعواطفها، وطبائعها الأساسية، ووصف المناظر. أما وظائفه، فهي كونه يروق لنا لما فيه من سُمُو شاعري وخيال، أو فكاهة، أو تندر.

إن معرفة المخرج الفرق بين الحوار والمحادثة تساعد كثيرا على تقييم النص المسرحي الذي سيقوم بإخراجه، ومن ثم يوافق على إخراج هذا النص أو تعديله أو صرف النظر عن إخراجه.

والفرق الأساسي بين الحوار المسرحي والمحادثة، هو أن الحوار أوضح في نفعه، وأثبت من المحادثة، على العكس من هذا، أميل دائما من الحوار المسرحي إلى أن تكون وظيفتها غير نفعية. وينشأ عن هذا الفرق الأساسي الفروق الرئيسية القائمة بين الحوار، والمحادثة. فإذا حاول المرء أن يصغى إصغاءا كاملا لمحادثة غير نفعية، أو حاول أن يسجله ويدرسها، لوجد أن سمة هذه المحادثة البارزة هو افتقارها إلى غاية معينة. فهذه المحادثة تتناول موضوعا ربما لفترة قصيرة، ثم تتركه إلى موضوع آخر، نتيجة لتداعى الأفكار عند أحد أفراد الجماعة. وقد تناول هذه المحادثة تناولا سريعا عشرة موضوعات خلال نصف ساعة. وهذه المحادثة قد تكون ممتعة، وهي غالبا ما تكون كذلك، ولكنها لا

البنية الأساسية للرواية الأدبية للنص المسرحي

تفيد أبدا من وجهة نظر الكاتب المسرحي: فهي لا تصل إلى غاية ولا تحقق أى شىء، وهي دائما استطرادية وتعتمد ألا تكون لها غاية.

أما الحوار، فتسيطر عليه بشكل عام وظيفة المشهد الذى يكون هذا الحوار جزءا منه، وهو يدفع الحبكة مرحلة أو أكثر فى تقدمها، أو يلقي المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيات الرئيسية ودوافعها، أو قد يحقق - فى أحسن صورة - هذين الهدفين معاً، فى وقت واحد، ولهذا لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يرخى لمتعته العنان فى كتابة حوار ساحر، أو مؤثر أو متدفق حيوية يبعد به عن هدفه. ولهذا أيضا نطلب نحن المخرجون من الكاتب المسرحي أن يُنظّم حوارَه، بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب، تيارا قويا يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة، وبذلك يصبح الحوار جيدا وفعّالا ونفعيا ومُطوّرا للحبكة.

وهناك طرق عدة يطور الحوار بها الحبكة، وأهمها طريقتان هما: مصاحبة الفعل الذى يدور فوق خشبة المسرح، ورواية الفعل الذى يدور بعيدا عن خشبة المسرح. ومن هذه الأفعال إعلان مختلفان هما: الفعل الذى هو فى طبيعته تمهيدى، والفعل الذى يلزم لتطوير حبكة بدأت فعلا، ولكن تمثيلها متعذر. ولا يخفى على المخرج أثناء قراءته مسرحية ما، أن الكاتب المسرحي يستغل الحوار كوسيلة لرواية الأحداث التى وقعت قبل بداية المسرحية.

ويختلف الحوار من كاتب لكاتب، فقد يكون الحوار واضحا أكثر مما يجب عند كاتب، وقد يكون بارعا بشكل يلفت النظر عند كاتب آخر. وأيا كان الحوار، فإن المخرج يرجو من الكاتب أن يمهّد بحواره للمسرحية ككل، على ألا يكون هذا الحوار سردا مسرحيا وإلا أصاب الجمهور بالملل.

وفى نماذج الملهاة الرخيصة التى يكون فيها الفعل المثير هو منبع التشويق الأساسى، سيجد المخرج كثيرا من وصف الحوادث التى تتم بعيدا عن المسرح ولا تصلح للتمثيل على خشبة المسرح، ولا شك أن هذا نوع من التوفيق بين الفعل الذى يُمثل فوق المسرح، والفعل الذى يُروى. وكل مخرج يجب أن يضع فى اعتباره - عند قراءته

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

أى نص مسرحى، أن لكل عصر متطلباته وأسلوبه الخاص، الذى ينعكس بالتالى على أسلوب الكتابة المسرحية، بل على حرفة الإخراج المسرحى. فمن المعروف مثلا أن الشعر المسرحى عانى ما عاناه الشعر غير المسرحى من تغيرات فى الذوق والأساليب، وبالرغم من أن معظم الحوار له وظيفته ويجب أن تكون له وظيفته، إلا أن أسلوب أى عصر من العصور يجب أن يتلاءم (بصُور متفاوتة) مع متطلبات الشكل المسرحى.

ومع هذا، فإن من عجائب الشعر المسرحى أن كُتّاب المسرح لم يبتعدوا عن أكبر قدر ممكن من التعقيد والدقة فى الفكر والخيال والأسلوب، وكانت أعظم الفترات فى تاريخ المسرحية، هى تلك الفترات التى كان كُتّاب المسرح فيها شعراء عظاما.

وهناك قضية فنية لها ارتباط وثيق بنوعية الحوار المسرحى، وكثيرا ما ثار الحديث والجدل حولها بين النقاد والمخرجين، ألا وهى:

أيهما أقرب إلى فهم ووجدان الجمهور: المسرحية الشعرية أم المسرحية النثرية؟

وهناك رأى يقول إن ظهور النثر المبكر فى المسرحية، قد نشأ عن رغبة فى الاقتراب قليلا من أثر الواقع أكثر مما يسمح به الشعر. ومهما يكن الرأى فإننا نلاحظ نمو الواقعية البطئى فى المسرحية العالمية ككل، ونلاحظ أيضا عملية التطوير الطويلة لأسلوب الحوار النثرى، الذى يزداد اقترابا من أسلوب الحديث الواقعى.

إن ما يهم المخرج بالدرجة الأولى فى حوار، أن يكون الكاتب قد وُفق فى صناعته الفنية من حسن التعبير، والدقة، والصقل، والرشاقة، والبراعة ولياقة التشبيهات والصور البلاغية وإيحاءاتها، وأن يكون قد ابتعد عن الإسراف اللفظى، والركاكة، والجمعجة (إلا إذا كانت حيلةً كوميديّة) والإسراف فى الصنعة وفى البيان.

وككل يطالب كل مخرج أن تقوم قوة الحوار فى أى عصر من عصور المسرحية على أساس وظائفه وهى تطوير الحبكة، وتوضيح الشخصية ووصف المنظر، وعلى أساس أهمية هذا الحوار لذاته، وذلك من خلال المصادر المتوفرة والمواهب الفردية من نثر جميل وشعر.

## الصياغة الفنية للحوار:

إن المسرحية هى حوارها. وحتى فى المسرحية المكتظة بالفعل والحركة لا يزال الحوار هو الذى يستغرق زمن التمثيل كله، ومن هنا يمكن للمسرحية ذات الحوار الجيد أن تظل مسرحية جيدة، بالرغم مما يكون فيها من عيوب أخرى، من عُقدة غير محكمة البناء مثلاً، أو غير محتملة الوقوع ولا يجيزها العقل.

إلا أن هناك مسرحيات تتسم بجودة الكتابة وجلال الأسلوب، ولكنها ولدت ميتة من الناحية المسرحية، بسبب حوارها الشديد التكلف المוגل فى الصنعة.

إن الحوار المسرحى الجيد، هو ذلك الحوار الذى يمكن أن يصل إلى أفهام سامعية، وصولاً مباشراً، ولو من الناحية السطحية لما يحمله من معانٍ، والذى يستطيع الممثلون إلقاءه والنطق به نُطقاً هيناً لينا مقبولاً، والكاتب المسرحى الناجح هو الذى يفتن إلى الفرق بين الأشياء التى تُكتب لتقرأ، والأشياء التى تُكتب لتمثل.

إن الحوار المسرحى يجب أن يكون ذلك الحوار الذى يستطيع الممثل العادى ذو الكفاية المتوسطة أن ينطق به دون أن يتعثر أو يتلجلج، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسه فى المواضع الخطأ، ومن غير أن يتكلم كلاماً يكاد يكون خالياً من الروح، خاوياً من الحيوية أو يرسل تنغيمات زائفة نفطن منها إلى أنه لا يفهم ما يقول. ويجب أن يكون الحوار المسرحى أيضاً ذلك الحوار الذى يستطيع الجمهور الذى كتبت له المسرحية أن يفهم منه معظم ما ينطوى عليه من معانٍ فى الوقت المتاح لإلقاء هذا الحوار.

هذه أمور جوهرية لازمة لكل مسرحية مهما يكن نوعها، من أتفه مهزلة إلى أعظم مأساة.

ورشاقة محطات النغم وبالأحرى، مراعاة مقتضى الحال، من المحاسن التى تُعلى من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة المُلح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار، وأن يكون ما يقال مما يُحتمل قوله بين الناس ومناسبة المصطلحات الفردية الواردة فى كلام الشخصيات المختلفة، وأصالة العبارات



الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحى

ونقاء المفردات، ووضوح الأوصاف وجلاؤها. إن هذه كلها أمور عظيمة وجليلة، إلا أنها ليست من الأشياء الجوهرية التى تجعل المسرحية قطعة صالحة للتمثيل صلاحيةً عملية.

والكاتب المسرحى يستطيع أن يجعلنا نعرف ماذا يدور فى أذهان شخصياته بأن يردد علينا ما يدور فيها على لسان الغائب، وبأن يرينا الصور والأخيلة التى تجول فى رؤسهم فى أثناء نومهم، أو فى أثناء شرود أذهانهم، وذلك بأن يجعلهم يحررون مذكرات يومية، فهذا مقبول وجائز فى القصة الطويلة، ولكنه يكون غير مفهوم فى المسرح.

وما يمكن قوله قولاً مباشراً، وبالفعل المرئى، شىء محدود جداً، بحكم خشبة المسرح وشكلها، وبحكم قدرات الممثلين المادية والجسمانية، كما هى محدودة أيضاً بحكم اعتبارات اللياقة، وما يتقبله الذوق أو مالا يتقبله، فمن المعروف أنه محكوم على الجمهور المسرحى أن يُصغى أكبر وقت للمسرحية إلى حوارها.

ومن المعروف أيضاً أن الأمور تُفسَّر فوق خشبة المسرح أسرع من الأمور التى تفسر فى الحياة العادية، ذلك أن الوقت لا يتسع فى ساعة التمثيل للإفاضة فى التفاصيل غير الملائمة التى يستعملها أكثرنا حينما نشرح شيئاً ما، كما لا يتسع إلا لبعض التأثيرات المسرحية الخاصة، كتلك اللجلجات، واحتباسات اللسان، ومظاهر اللف والدوران، والمحايلات التى يأتينا أحداً حينما يقوم بدور من الأدوار فى الحياة العادية. ومن ناحية أخرى، فإن الشخصيات فى المسرحية تكون أكثر اختصاراً منها فى الحياة العادية، لأن الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت ما يُضَيِّعه فيما لا صلة له بالموضوع.

والناس يتحدثون غالباً وهم فوق (المنصة) عن حياتهم الماضية، أكثر مما يتحدث فى حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضرورى فى كثير من الأحيان لكى نفهم الشخصية. وقد كان هذا يتم غالباً فى المسرحيات القديمة بدوافع غير كافية، إلى حد ما من الناحية النفسية، أما فى المسرحيات الحديثة، فيندر أن يصدر مثل هذا الاعتراف الشخصى، أو الدفاع أو التبرير بالكلام apologia دون بعض الحوافز الانفعالية القوية التى تستثيره فتؤدى إليه.

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

ومن مظاهر الحوار المهمة اختلاف كلام الأفراد وتنوعه، فكل كلام - على الأقل من الناحية المثالية، - خاصية مميزة للمتكلم. بيد أن تمثيل الكلام والاصطلاحات الشخصية تمثيلاً واقعياً كاملاً، من شأنه أن يولد أثراً جامداً لا حياة فيه.

إن الناس لا يتكلمون جُملاً، والمتسمون بقلة الحياء، وغير المتعلمين، أو الذين لا نصيب لهم من الفهم والذكاء لا يتكلمون جُملاً غالباً، وكثيرون من النوع الإنساني يدخلون تحت صنف من هذه الأصناف. ثم ليس من الناس أحد يتكلم جملاً على الدوام.. ونحن ننخر أحياناً كما تنخر الحيوانات، ومنا من لا يجيب على السؤال إلا بكلمة، أو بجملة لا يكملها وفي نحو متكرر غاص بالخطأ، ومنا من يستخدم الإضغام والحذف، والعبارة السوقية والانشاءات والحركات الملتبسة الناقصة الغامضة، والصيغ المهذبة.. كل هذا يوجد بكثرة كاثرة حتى في الأحاديث العادية لدى المثقفين أنفسهم، وعند أولئك الذين أوتوا روح الفكاهة وحسن النادرة، ومن ثم فقد تنهافت المسرحية وتشير السخط في النفوس وتصبح مسرحية غنية لا يمكن احتمالها إذا كانت كل شخصياتها تتكلم اللغة العادية المعاصرة نفسها لأهل زمانها. ومسرحيات شكسبير ومعاصريه أو مسرحيات كرسنوفر فراي، لا تحاول أبداً النزول إلى مثل هذا المستوى الراقع العقيم، بل هي تتسم بأسلوبها الفاخر الفخم.

وهكذا نرى أن الكلام في المسرحية يجب أن يكون أكثر اجتذاباً للسمع، وأشد إيجازاً منه في الحياة العادية، وبما يجعل هذا الخط يبدو أقرب إلى الصبغة الطبيعية، أن موضوع المسرحية سواء كانت مأساة أو ملهاة، يشتمل على جانب من الحياة تجري فيه الحوادث الخطيرة، وحيث الانفعالات التي يتضمنها هذا الجانب هو في الواقع انفعالات أقوى من تلك التي نحس بها حينما نقوم بتجميع رقائق خبرنا.

والحقيقة أن الحوادث المهمة والانفعالات العنيفة كثيراً ما تجعل الأشخاص، حتى القادرين منهم على التعبير، عاجزين تماماً عن التعبير، أو قاصرين عنه على الأقل، إلا أن هذه الحوادث وتلك الانفعالات أيضاً تحفر المرء أحياناً إلى الكلام وتنعشه وتجعله كلاماً حياً دافقاً. ونحن مستعدون لتقبل هذا الوجه الأخير بوصفه الوجه الأرجح احتمالاً في المسرحية.

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

والمسرحية - كما نعرفها - تكون أمراً مستحيلاً إذا كان الممثلون الواقفين على منصة التمثيل يتكلمون بمثل الأسلوب العادى والردىء الذى يتكلم به الشخص العادى فى بيته. على أننا نشعر، حتى ونحن ندرك أن مستوى حديث كل شخصية من الشخصيات المسرحية يجب أن يُعلى أو يُقَوَّى أغراض المسرحية بوجوب أن يكون ثمة شىء من الاختلاف والتنوع فى هذه الأحاديث، وأن إعطاء الكلام الفردى خصائص تتميز بها الشخصية المهمة فى المسرحية على الأقل، هو أحد تلك الفنون التى تميز الكاتب المسرحى الجيد من الكاتب العادى أو الكاتب المتوسط، فإن كلام الناس فى الحياة العادية هو من الوسائل الكبرى التى تدلنا على مراتبهم الاجتماعية، وعلى مستوياتهم التعليمية، وعلى شخصياتهم وعاداتهم الاجتماعية الجديرة بالاعتبار.. فمثلاً مسرحية برناردشو «بجماليون»، هى تلك المسرحية التى يقوم مشروعها الأساسى على الدلالة الاجتماعية للكلام، ومن ثم كان الكلام فيها متنوعاً أنواعاً شتى.

وليس فى المسرحية كبير مجال للعاجزين عن التعبير عما فى أنفسهم، ولذوى العاهات اللسانية.

وما يحدث أحياناً من سخرية المؤلف ممن يتهتهون أو يتلعثمون فوق خشبة المسرح، لا يقل كثيراً عن الخبث وفسولة الطبع، أو حتى للمتخلفين المقتصدين فى الكلام. والتطرف أو المبالغة فى اللهجة،.. ورتانة أهل الحِرْفة لا يفهمها إلا قليلون أما الكثيرون ممن يتكلمون غالباً بالرواشم، أو الكليشيهات أو القوالب الكلامية، أو الذين يتكلمون بتلك العبارات التى يقصدون من ورائها لفت النظر، فلا يمكن معاملتهم إلا على أنهم أشخاص هزليون.

ومعالجة الكلام الفردى أو الشخصى معالجة مفاجئة أو جدية، هى مما يتعلق على الأخص بالصور وبنوع الخيال... هذين هما المظهرين من مظاهر الكلام اللذين يريانا بالفعل جانباً من الجوانب الداخلية للشخصية.

وأوجه الخلاف فى الكلام فى الملهاة هى فى الغالب المميزات السطحية لأساليب التصنع. ومسرحيات شكسبير تؤكد أنه أدرك مدى ما فى الكلام المتكلف

الرواية الأدبية للنص المسرحي

من إمكانيات مضحكة. وهناك بعض المؤلفين الذين استغلوا المميزات القومية فى الكلام، فأضافوا اصطلاحات أصحاب المهن والمحترفين، وهى تحدث تأثيرا مضحكا عاما. فهناك أدوار أطباء مسرحية كثيرة كثيرة، بعضها يمثل شخصيات لبقة وعذبة، ولكنها شخصيات شريرة، وبعضها شخصيات نظيفة دمثة، وبعضها شاذة هوائية متقلبة الأطوار.

إن التصنعات الكلامية الشائعة، مما يُستهزأ بها غالباً فى المسرحيات العصرية، من شأنها أنها سريعة الزوال بكل أسف لارتباطها بزمانها.

والأمر المؤكد أن بين الأحاديث التى تجرى فى المسرحية والأحاديث التى تجرى فى الحياة الواقعية فروقا ملحوظة. ففي الحوار تحدث توقفات ومقاطعات أقل مما يحدث فى الحياة، والناس فى المسرحية لا يضايقون غيرهم إلا لتأثيرات هزلية مضحكة خاصة، ويكاد كل شخص فى المسرحية أن يكون مستمعا أشد إصغاءً وأكثر أدباً منه فى الحياة الواقعية، وأن كل مستوى الحديث بالطبع يجعل الضيق وخرج الصدر أبعد احتمالا.

وما لم يكن المراد هو بعض التأثير الهزلى المضحك، أو التأثير المشجى المحرك للعواطف، فإن اهتمام الناس يكون أقل جدا بأمثال تلك الأمور التى من قبيل الذهاب إلى العمل أو تنظيف الأحذية أو استحمام الطفل.

ولا يمكن أن تحدث مقاطعة مطلقا بدافع الضرورة الطبيعية إذا كان الحديث حديثا شائقا خلّابا، أو فى أثناء الاعتراف بأسرار شخصيته كما يحدث عادة فى الحياة الواقعية. والمحادثة المسرحية تكاد تكون قسمة بين المتحادثين، أكثر مما تكون بين شخصية أو أكثر فى إحدى الغرف فى الحياة الحقيقية.

وبعض كُتّاب المسرحيات يرون أنه من المستحسن أثناء محادثة طويلة نوعا بين عضوين من جماعة أن ينقسم بقية الموجودين إلى جماعات منفصلة، تتظاهر كل منها بالانهماك فى محادثات تخصهم، وذلك فى خلفية المنصة.

وثمة تقليد آخر من تقاليد أحاديث المنصة، هو ذلك التقليد المعروف بال aside أو التحدث جانبا من شخصين، وهو طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التى تهجس فى رأس المتحادثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر.

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
إن المسرحية وإن تكن تصويرا واضحا، إلا أنها ليست تصويرا فوتوغرافيا للحياة، إذ أن التصوير الواقعي الخالص لن يعود علينا بأية متعة من المسرحية، إذ يجب أن تعطينا المسرحيات «إيهامًا» بالواقع ونحن نشاهدها، هذا ما لم تكن صراحة الإثارة الحسية «sensationalism».

على أن الحوار المسرحي يمكن أن يكون أقل تركيزا من الحديث العادي - بمعنى أن يكون أكثر زخرفا من الحديث العادي، وأن يكون ملتحما بنسيج المسرحية.

والمسرحية تشتمل غالبا على عدد من الأحاديث أو الخطب العظيمة المكتوبة بالنثر أو الشعر، وهذه الأحاديث أو الخطب تملئها إلى حد ما - وذلك في المسرحية الجيدة - عاطفة الكاتب والغبطة التي يولدها الخلق والاندفاع في نفسه. ولكن يجب ألا ننسى أن الخطب أو الأحاديث توضع أيضا لإتاحة الفرصة للممثل العظيم أو الممثلة العظيمة لإظهار مهارتهما وحرارتهما في معالجة الانفعالات النفسية.

وحوار الملهاة يتحرك أسرع مما يتحرك الحوار في المأساة، وإن كان الفعل في الملهاة في كثير من الأحيان أقل منه في المأساة، أو - على الأقل - أقل أهمية.

ويجب علينا، حينما نركز البحث على «الصُّنعة» أو الطريقة التي تُكتبُ بها المسرحية، أن نلاحظ الفرق بين الحوار الذي أولى وظائفه هي نقل المعلومات للمضى في العُقد والحوار الذي أولى وظائفه إدخال السرور على النفس بما فيه من جمال وذكاء وغرابة، أو أية سمة ذاتية أخرى.. والانفصال انفصالا مسرفا بين هاتين الوظيفتين دليل على الصنعة الكتابية المسرحية السيئة، لضیاع جهد كبير بلا طائل في هذه الناحية أو تلك.

إن الطريقة المثلى لتمثيل الحوار المسرحي هي القيام بتمثيل هذا الحوار أو قراءته بصوت مرتفع إذا عجزنا عن تمثيله، وإذا لم يتيسر لنا ذلك فعلى أن نقرأه بصوت مرتفع في مخيلتنا. وقد تكون ثمة قطع روائع من النثر أو الشعر التي تبلغ حد الجودة بوصفها كتابات إنشائية، لكنها تبلغ حد الاستحالة التامة بوصفها كلاما مسرحيا. وعلى العكس من ذلك، قد توجد كتابات مسرحية ذات صبغة أدبية مهلهلة لا تخفى على

الرواية الأدبية للنص المسرحي

أحد، ولكنها حينما نلقيها بصوت مرتفع تسفر عن صلاحيتها الكبيرة لأغراض المسرح من الناحية العملية. أضف إلى ذلك أن الكثير من الأحاديث والخطب المهلهلة والتمتمات والجلجات والتعبيرات الغامضة والأصوات الحيوانية تكتسب أهمية شائعة فوق خشبة المسرح.

والشخص الذى يريد أن ينجح فى القراءة المسرحية، يجب أن يتعلم كيف يضحك، وكيف يبكى فوق خشبة المسرح كلما أراد ذلك، لأن نطقا واحدا من أسماء الحروف من أمثال تلك التعبيرات التقليدية، مثل «هو هو» أو «ها، ها» يمكن أن يجعل الحوار المسرحي الجيد يرن فى أذاننا رنيناً مضحكاً تماماً، أو رنيناً يبعث على منتهى الضيق.

ويجب علينا بمثل هذا ألا نسلم بأن قطعة من الحوار المسرحي هي قطعة لا يمكن النطق بها لمجرد أننا لا يمكننا أن ننطقها أو نلقيها إلقاءً حسناً إذا كنا نحن أنفسنا لا نجد الكلام فى حياتنا العادية.

ومن النتائج الثمينة جداً للتعليم عن طريق المسرحية، أن نرتفع بمستوى الكلام، فالناس يدفعهم الخجل إلى أن يتكلموا بطريقة أحسن وأن يتحركوا بطريقة أكثر وقاراً. إننا فى هذه الأيام لا نجد مبرراً للكلام بطريقة قبيحة مسرفة فى القبح، مادام من السهل أن نحصل على كتب طيبة كثيرة تبحث فى التدريب على النطق الجيد.

إن كل مسرحية هي شيء إما أكثر إثارة من الحياة الواقعية، أو شيئاً مختاراً من أشد أجزاء الحياة الواقعية إثارة. ولكن الشعر فى المسرحية يدل على أن المسرحية تبتعد بخطوة أخرى عن الواقعية بمعناها الحرفي. وقد لا تكون المسرحية المنظومة بعيدة عن الصدق الداخلى بقدر ما تبتعد عنه مسرحية منشورة.

والبانتومايم الحديث - أو التمثيل الهزلى الإيمائى - يستخدم أحياناً النظام الفج الركيك. ومن السخف المضحك اعتبار أمثال تلك القطع مسرحيات فيها شيء من عمق النظر أو البصيرة فى أغوار النفس الإنسانية، أو تسامٍ مُشرقٍ بالتجربة أو الخبرة الإنسانية.



## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

ومى الممكن أن توجد مسرحيات سيئة سوءاً شديداً - مسرحيات متناهية فى السوء وفى الغموض والركاكة، والفساد والقبح - مكتوبة بالشعر المرسل الركيك الخالى من الإلهام.

وأنى للنثر أن يصور لنا الصفاء الإنسانى الأعلى، اللانهائية التى لا توجد أبداً فى الحياة الواقعية؟ أما فكرة ذلك كله فيمكن أن يوحى إلينا بها الشعر. أما قيمة النظم، فتظهر فى السمو بالانفعالات النفسية، وفى جعل الانفعال العنيف أكثر إقناعاً، ولو سُجلت هذه الانفعالات المبالغ فيها نثراً لكانت شيئاً لا يمكن احتمالها، ولأصبحت مجرد ميلودرامات مستحيلة غثة، أما فى صورتها المنظومة فى المسرحيات الأجود التى من هذا النمط، فقد يكون لها جلال براق من نوع خاص.

ويستعمل النظم أيضاً فى بعض أنواع التأثير الهزلى المضحك. كما أن النظم قمين بأن يتيح لنا قدراً أعظم من الحيوية والغزارة فى الأسلوب أحياناً.



فخامة الأسلوب الأدائي في المأساة، ورشاقة محطّات النغم، تُعلّي من قيمة المنولوجات.

## الصراع الدرامي

ينقسم الصراع إلى أربعة أقسام رئيسية: أولها الصراع الساكن، وثانيها الصراع الواصل، وثالثها الصراع الصاعد المتدرج في بطن، ورابعها الصراع المرهف أو الصراع الدال من طرف خفي على ما ينتظر حدوثه.

والصراع الساكن، هو نتيجة لعملية نشوء وتطور طويلة. وإن كان الكاتب واسع الخيال بعيد النظر فقد يستطيع أن يتخيل الشخصية في اللحظة السيكلوجية (النفسية)، وبالأحرى نقطة الهجوم - حينما لا يكون الشخص الضعيف أو الجبان مستطيعاً أن يواجه معركة فحسب، بل حينما يستطيع أن يسبق خصمه إلى النزاع أيضاً. أما الصراع الواصل، فهو الذي يحدث وثباتاً وبسرعة. وهذا الصراع غير مستحب في المسرح، فنحن في المسرح نرغب في مشاهدة السباق الطبيعي للشخصية وتطورها خطوة بعد خطوة. إننا نرغب في رؤية ثياب الحشمة، والمقاييس الأخلاقية العليا كيف تتمزق قطعة بعد قطعة عن الشخصية الماثلة أمامنا بفعل القوى والعوامل المنبثقة منها ومن كل ما حولها.

وكل صراع صاعد، يجب أن يرمز إليه أولاً بواسطة القوى المحتومة. ولكن هناك شيء نحب أن نؤكد وننبه إليه، ذلك أن جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية، أي تبلور فيها في غير لبس ولا إبهام.

وهذه الأنواع الصغيرة من الصراع نسميها «انتقالاً»، تنتقل بالشخصية من حالة من حالات الفكر إلى حالة أخرى، ومن خلال هذه الانتقالات تنمو الشخصية وتتطور في بطن وسرعة هيئة ساكنة.

وفي وسعنا، ككتاب ومخرجين وممثلين، أن نجد صراعاً في كل ما يحيط بنا، فالصراع موجود في: المحبة والبذاءة والعجرفة، والبخل، والجشع، والدقة، والسماجة،

## اللباب الأول - الروئية الأدبية للنص المسرحى

وقلة الحياء، والغرور، والدهاء، والاحتىال، والخزى، والخجل، والمكر، والخبث.. إلخ. فأى خصلة من تلك الخصال يمكن أن تكون تربة صالحة ينبت منها صراع ما. والبرودة والحرارة تُوجدان صراعا، وكذلك الرعد والبرق.

إنَّ جدُّنا الأعلى، إنسان الكهوف، حينما كان ينطلق ساعيا وراء طعامه، كان يخوض معركة حامية مع عدو سافر خرج يسعى وراء طعامه هو الآخر، فهذا صراع، ومن ثمة كان يضع حياته فى كفة ميزان، ولا تنتهى المعركة إلا بموت أحدهما، وهذا هو الصراع الصاعد الذى يتألف من: صراع، وأزمة، ونتيجة.

وهناك أنواع من الصراع المُعقد أشد بما ذكرنا، إلا أنها جميعا تقوم على أساس واحد هو: هجوم وهجوم مضاد، ونحن نشاهد الصراع الصاعد الحقيقى حينما يكون الخصوم متساوين فى القوة تساويا عادلا.

وليس بما يلد النفس أو يشوقها أن ترى رجلا قويا بارعا يناضل رجلا ضعيفا فاتر الهمّة. أما إذا كان الخصمان متساوين فى القوة وكل منهما كفء لأخيه، سواء فى الحلبة الرياضية أو فوق خشبة المسرح، فإن كُلاً منهما يضطر إلى بذل كل ما أوتى من قوة ومن حيلة ليتغلب على الآخر، وهذا الهجوم والهجوم المضاد هما اللذان يتكون منهما الصراع.

والصراع موجود فى كل مظاهر الحياة منذ أن يولد الإنسان حتى يموت، فهو موجود فى أى شىء وفى كل مكان.

ومقدار الصراع تحدده إرادة الفرد ذو الأبعاد الثلاثة. وإذن فالصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفى باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة ومتشابكة فى تسلسل زمنى متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغ الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بُدٌّ من أن ينتهى بالانفجار.

ولا ننسى كمخرجين أن الصراع ينبع من الشخصية مهما بدا لنا الأمر غير ذلك ولكن لما كانت الشخصية تتأثر بالبيئة فيجب أن نعرف هذه البيئة أيضا.

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

والصراع الساكن تسببه الشخصيات التي لا تستطيع الحسم في الأمور أو التي لا تستطيع أن تتخذ قراراً في المسرحية التي تعيش فيها. والشئ الساكن معنا الشئ الذي لا يتحرك، والذي لا يبذل جهداً ولا يبدي قوة من أى لون. وأشد أنواع الصراع سكونا له حركة أيضاً، فليس هناك شئ في الوجود ساكناً سكونا مطلقاً، إلا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يظن القارئ، أو المشاهد أنه السكون بعينه.

إن ما ذكرناه عن الصراع قد يكون هو الأساس في بناء الشخصيات وتصارعها. ولكن لا يجب أن يغفل المخرج عن أن كل مسرحية يمكن أن تشمل أو تشتمل على أكثر من مقدمة منطقية كبرى واحدة، وأن كل شخصية من شخصياتها تكون لها مقدماتها المنطقية الخاصة، أو فكرتها الأساسية التي تتصارع وتتصطم بأفكار الشخصيات الأخرى، والتيارات المختلفة ما ظهر منها وما بطن، وأنهم جميعاً يجب أن يتقدموا بموضوع المسرحية الأساسى - أعنى بمقدمة المسرحية أو فكرتها الرئيسية.

وإذا أراد المخرج ألا يقع في خطأ الصراع الواثب (الذى يحدث قفزاً ودون مقدمات) أو الصراع الساكن (الخامد الهامد الراكد)، فيجب أن يعرف مقدماً الطرق التي ينبغى للشخصيات أن تسلكها. ومثال ذلك أن تبدأ الشخصية.

|                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| من الإدمان على شرب الخمر   | إلى الاعتدال والوقار       |
| ومن الاعتدال والوقار       | إلى الإنفلات والإدمان      |
| ومن الحياء والخفَر         | إلى الوقاحة وقللة الحياء   |
| ومن الوقاحة وقللة الحياء   | إلى الحياء والخفَر         |
| ومن السذاجة والبساطة       | إلى الكبر (النفخة الكدابة) |
| ومن الكبر (النفخة الكدابة) | إلى السذاجة والبساطة       |
| ومن الوفاء                 | إلى الخيانة والغدر         |

إلخ .....

وإذا ركز المخرج على قراءة وفهم وتحليل الشخصيات الرديئة التناسق في المسرحية والتي لا توازن بينها، فسيجد أنها توجد عادة إما صراعاً واثباً، وإما صراعاً ساكناً. ويمكن للشخصيات المتناسقة أن توجد صراعاً واثباً أيضاً.



وإذا أردنا أن نخلق صراعا واثبا، باعتبارنا مؤلفين ومخرجين، فما علينا إلا أن نرغم شخصيات المسرحية على فعل غريب عنهم، فعل لا صلة بينه وبينهم، على أن يفعلونه بدون وعى أو تفكير، ولكننا بذلك لا نكون قد كتبنا أو أخرجنا مسرحية ناجحة. وعلى المخرج أن يدرس الشخصيات فى المسرحية دراسة واسعة عميقة بقدر ما يستطيع، وسوف تبصره هذه الدراسة إذا كانت الشخصيات مستطاعة حقا القيام بما تنتظره المقدمة منها أو أنها لا تقدر على ذلك.

والشخصيات الحقيقية يجب أن تتاح لها الفرصة للكشف عن نفسها، كما يجب أن تتاح الفرصة للمتفرجين لكى يلاحظوا التغيرات المهمة التى تحصل فى هذه الشخصيات.

وإذا تعرض مخرج ما لمسرحية ووجد أن هذه المسرحية يعترىها نوع من السكون وعدم الحركة الدائمة، فليعلم أن حالة السكون التى تعترى مسرحيته ما هى إلا نتيجة لسكون صاحب الشخصية الذى لا يستطيع إعمال عقله، وقد يكون ساكنا لأنه ليس مستكملا أبعاد الشخصية الثلاثة أو مقوماتها الثلاثة.

وعلى العكس من ذلك تماما سيجد صراعا صاعدا عبقرى فى المسرحية التى تشكّلت شخصياتها تشكيلا بديعا فى صيغة المقدمة المنطقية، وسيجد أن كل فعل صدر عن شخصية كهذه هو فعل يفهمه الجمهور، ويكون له تأثيره الفائق فى نفسه.

إن الشخصية المحورية فى أية مسرحية، يجب أن تنال من تركيز واهتمام المخرج النصيب الأوفى من الدراسة والتحليل.

والشخصية المحورية تكون مسؤولة عن نمو الصراع، كما أنها شخصية لا تتخاذل، ولا تلين، ولا تساوم، أو ترضى بأنصاف الحلول.

والصراع الصاعد (أى المتدرج)، سيتعرف عليه المخرج فى يسر وسهولة، فهو يكون نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثلاثة، وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت.

والتوتر الذى يُغلف كل مواقف المسرحية وأحداثها، وسيلة - دائما - ما يسعى إلى تحقيقها الكاتب والمخرج معا، ومن اليسير الوصول إلى توفير التوتر فى المسرحية إذا



الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
جعلنا شخصياتها شخصيات صلبة مستمسكة بأرائها، ولا تعرف المساومة ولا تلين ولا تأخذ بأنصاف الحلول فى معركة حياة أو موت.

والمرحية، إذا ما توافرت لها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان، لا تعرفان المساومة كان هذا كفيلا بأن يخلق فيها صراعا صاعدا، كله بطولة، وكله شهامة، صراعا تستطيع فيه الشخصيات أن تكشف عن ذاتها، فتكون لها قيمتها المسرحية، وتضمن لنفسها إثارة الترقب.

إن المسرحية ليست صورة من الحياة، كما يتوهم البعض، ولكنها جوهرها. ومن هنا كان واجبنا كرجال مسرح أن نلخص الحياة، فالناس فى الحياة يتشاجرون ويتربص بعضهم لبعض دون أن يحسموا سبب خلافهم. أما فى المسرحية فيجب تلخيص هذا وتكثيفه والاقتصار فيه على الجوهر، والاكتفاء بالإيهام عما حدث خلال السنين من مناسبات، دون الإكثار من الحوار السطحي.

وفى المسرحية الناجحة يسبب كل صراع الصراع الذى يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذى يسبقه، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذى تخلقه الشخصيات مسوقة برغبتها فى الوصول إلى هدفها: أى إقامة الحجة على سلامة المقدمة وتبريرها.

ونحن كرجال مسرح نعلم أن الهجوم والهجوم المضاد هما أشد الطرق مباشرة وأقصرها لبناء الصراع، كما أن الشخصيات لا بد أن يتولد عنها ألوان مختلفة من الصراع. على أن نمط الصراع وإن اختلف باختلاف الشخصيات، فلا بد من وجود الصراع فى المسرحية من أولها إلى آخرها.

والصراع هو علامة الحياة فى كل عمل أدبى. إنه نبض القلب فى المسرحية، ولا يمكن أن يحتوى عمل أدبى على صراع، إلا ويشعر بوجوده فى هذا العمل. فالصراع هو ذلك النشاط الجبار الذى يمكن بواسطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك.

إن الصراع الدرامي ركن مهم، دائما ما يُسلط النظر والفكر عليه المخرج عندما يقرأ أو يخرج نصا مسرحيا، فالمسرحية التي لا صراع فيها، تخلق جوا من الوحشة والكآبة بالفتور والانحلال. وكلنا نعلم أنه لولا الصراع لما أمكن قيام حياة على الأرض. بل على أى كوكب من كواكب الكون.. وليس حسن السبك والصياغة والكتابة إلا صور طبق الأصل من قانون الكون الذى يتحكم فى الذرة الصغيرة، كما يتحكم فى برج من النجوم فوقنا.

ويهتم كل مخرج اهتماما كبيرا بوجود الصراع (صراع عنيف) يبهر المشاهدين لمسرحيته، ويمكننا كرجال مسرح أن نضع شخصين متعصبين أو مجموعتين من الخصوم كل منهما فى وجه الآخر لنستشف وقوع صراع عنيف يبهر الأنفاس، مع مراعاة أن الكشف فى الصراع أو الإشارة إليه من طرف خفى ليس هو الصراع نفسه، فقد تبدأ المسرحية عند النقطة التى يؤدى منها الصراع إلى أزمة، وقد تبدأ من النقطة التى وصل فيها صاحب شخصية على الأقل إلى نقطة تحول فى حياته، وقد تبدأ بقرار يسرع بها إلى الصراع.

وإذن نستطيع القول: أنه ليس هناك شخصية تستطيع أن تكشف عن ذاتها بلا صراع، كما لا يمكن أن يكون هناك ثمة صراع بلا شخصية. وأن الشخصيات المسرحية الناجحة الإبداع الفنى والتى يسعد المخرج بوجودها فى النص المسرحي، كفيلة بأن تكشف عن نفسها وطبائعها فى سياق الصراع الدرامي فى أية مسرحية.

والتحول من حال إلى حال، ومن موقف إلى موقف نطلق عليه «الانتقال». والانتقال نوع من الصراع البارز الذى يواكب التوتر ببطء ويجمعه كلما سار فى طريقه حتى يصل إلى نقطة انقطاع وذلك فى سرعة معتدلة. والجهل بالانتقال فى الكتابة المسرحية يكاد يكون عيبا بين المؤلفين العاديين الذين يؤلفون للمسرح فى العالم كله، ففى اعتقادهم أن المسرح لا يصح أن يأتى إلا مطابقا للحياة الواقعية، وهذه نقطة ضعف طالما حذر منها مخرجو المسرح ومؤلفوه، وطالبوهم بأن يتم الانتقال فى وقت قصير جدا، أو فى ذهن إحدى الشخصيات المسرحية، وذلك حرصا على سرعة تتابع مواقف وأحداث ومشاهد المسرحية.

## لحظة الكشف عن موضوع المسرحية وشخصياتها

من المعروف أننا نتقبل فى المسرح الأحاديث الشخصية أو المناجيات لكونها وسيلة لكشف ما يجول فى ذهن الشخصية الواقفة أمامنا. والحقيقة أن معظمنا - كبشر - لا يقوم بتحليل دوافعه، ولا يقوم بوضع خطة الأفعال التى يأتىها بمثل هذه الطريقة العقلية الشعرية التى تتجلى فى المناجيات التى تلقىها شخصيات شكسبير مثلاً.

مخرجو هذا العصر يعتبرون المناجاة المسرحية صورة بدائية نسبياً من صور التعبير المسرحى، وليست من الأشياء المقبولة اليوم بوجه عام، كوسيلة من الوسائل المسرحية دون أن يُستعان فيها بحيلة أخرى لتلطيف ما تتسم به من تصنع وما فيها من تكلف. إلا أن بعض المخرجين يستسيغون المناجيات المسرحية فى أحوال غير مألوفة جداً، مثل تصوير الجنون أو شرح حالاته، أو فى المسرحية التى تتميز بنزعة تجريبية شديدة.

إن الطريقة التى يؤدى بها الممثل مثل هذه المناجيات، تحتاج إلى نوع خاص من الأداء التمثيلى يتسم بقوة الإحساس الداخلى للشخصية المسرحية، وهذا يقابله ما يُعرف بباطن الكلام، أو باطن الحوار، وذلك فى المسرحيات الواقعية مثل مسرحيات تشيكوف. كما أن مثل هذه المناجيات تحتاج فى أدائها، إلى نوع من السرية وكأنها خلجات من النفس.

ومن الأشياء المتعارف عليها بين الكاتب والمخرج فى التقاليد المسرحية، أنه يمكن تلطيف المناجاة بالالتجاء إلى بعض الحيل، التى من قبيل جعل المتكلم يوجه حديثه فيها إلى أحد الحيوانات، أو إلى صورة من الصور، أو إلى أى شىء آخر. وقد يخلق الكاتب أثراً هزلياً مضحكاً، وذلك بالاعتراف بأن كل ما جرى له لم يكن إلا من باب التظاهر والادعاء، ومن ثمة يمكن أن تتقدم إحدى الشخصيات إلى مقدمة المنصة، وتتحدث إلى الجمهور حديثاً مباشراً.

وهناك طريقة تقليدية أخرى لنقل المعلومات عن الحوادث والشخصيات المسرحية إلى الجمهور - كانت ولا تزال يُعمل بها - وتلك هى استخدام «أمين السر -

الرواية الأدبية للنص المسرحي

أو أمين السر». وأمين السر هو شخصية يستطيع شخص مهم في المسرحية أن يثق فيه، ويجعله مستودع أسرار، ويكاد يكون دائما صديقا موثوقا به للشخصية التي من جنسه.

إن الخفايا والأسرار تتكشف بطريقة سريعة فوق المنصة، لا لشيء إلا لأنه ليس ثمة وقت فوق خشبة المسرح لطرق الأقنعة التي نحتاج عادة إليها في بيوتنا.

والمقصود من المناجاة إعطاء المتفرجين فرصة سماع الأفكار التي تراود عقل الشخص. والمناجاة - أساسا - أداة لتوفير الوقت المسرحي، أو قد يكون المؤلف غير قادر على تحويل ما تشعر به الشخصية إلى عمل درامي، ولذا يسمح للشخص أن يُفَرِّج عن نفسه بالكلمات التي يستطيع المشاهد سماعها، فإذا وضع المخرج هذا الغرض في ذهنه وجب عليه إدماج المناجاة مع بقية عناصر الإخراج كلما أمكنه ذلك. أى يجب عدم إبرازها أو جذب الانتباه إليها، كما يجب إلقاؤها بتركيز عظيم، لكي تحقق أقصى أثر ممكن.

أما المحادثات التليفونية فقد جاءت لتحل دورا مهما في الدراما الحديثة، وتستعمل عموما لتنقل إلى المشاهدين تلك المعلومات التي يجب أن يعرفوها كي يفهموا العمل الدرامي. وعلى المخرج في هذه المحادثات أن يضع الشخص المتحدث تليفونيا في مكان ظاهر بالمسرح حتى يراه الجمهور ويرى فمه ويسمع ألفاظه ويفهمها، مع مراعاة فترات الصمت حيث يَرُدُّ على المتحدث الشخص المتحدث على الطرف الآخر.

ونحن نعرف أيضا أحوال الشخصيات المسرحية كما نعرف أحوال الناس في الحياة الحقيقية من الأفعال التي يقومون بها، ورُبَّ فعل تافه نسبيا له مغزاه الكبير في إعدادنا لتفهّم شخصية ما، قبل أن تواجه تلك الشخصية بقرار خطير.

وفي كثير من الأحيان، يحدث في المسرحية ما يحدث في الحياة من معرفتنا لأحوال الناس مما يقوله عنهم الآخرون، وكما يحدث في الحياة، لا يكون ثمة موجب دائما لأن نصدق كل ما يقوله هؤلاء الآخرون.

ففي مسرحيات شيكسبير، نلاحظ في أحيان كثيرة جدا أن الشخصية يسبقها تعريف عنها يقوم به بعض الشخصيات الأخرى، من الأذكاء الدهاة الذين يعطوننا

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  
إثارة من الطابع الذى قد نتلقاه فيما بعد. ويستطيع الكاتب المسرحي أن يترك جمهوره يحذر ويحدث بدلا من أن يُلقى له الضوء لينير له الطريق.

وفى المسرحيات، يكون الناس عادة أكثر صراحة عن ذواتهم، وأقل عُرضة لغدر أنفسهم مما هى حال معظمنا فى الحياة الواقعية. كما أن الشخصيات المسرحية تتحدث غالبا فوق المنصة عن حياتنا الماضية أكثر مما نتحدث فى حياتنا الواقعية، وذلك لأن الاعتراف أمر ضرورى فى كثير من الأحيان لكى نفهم الشخصية.

إن من واجب الكاتب المسرحي تهيئة المزاج النفسى والذهنى والجو العام والأساس الذى تقوم عليه المسرحية قبل أن يبدأ الفعل - أى قبل أن يبدأ الموضوع - وعليه أن يوضح فكرة المسرحية الأساسية، والأساس الذى تقوم عليه الشخصيات، ويشرح عُقدة المسرحية، ويوضح مناظرها، ويوضح المزاج النفسى والذهنى الذى تمثل فيها المسرحية، فكلما زادت معرفتنا بهذه الأشياء، ازدادت معرفتنا بالشخصيات ككل.

إن الكاتب الذكى، مع المخرج الدارس، هما اللذان يعملان على أن يتقدم العرض باستمرار وبدون انقطاع إلى آخر لحظة فى المسرحية، وبذلك يضمنان مشاركة دائمة من الجمهور.

وبعض المؤلفين السُّدَّج، يلجأون إلى حيل تافهة فى تصوير إحدى شخصياتهم، فيجعلونها تقرأ خطابا بصوت مرتفع مشتمل على الخطوط الأساسية لصورة الشخصية المسرحية المراد تصويرها، وخير استشهاد نستشهد به على هذه الجزئية هو قول «جورج بيرس بيكر» وهو يتحدث عن الفعل المادى: «إننا قبل كل شىء نثير الانفعال فى نفوس الجمهور بمجرد الفعل المادى، الفعل المادى الذى يُطَوِّر القصة أيضا، أو يصور الشخصية، أو يقوم بالعمليتين فى وقت واحد».

وقصارى القول: «إن الصراع فى حقيقة أمره هو العرض».

## الفصل الثالث

- لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة.

- الاختيار.





## لا قواعد لكتابة المسرحية الناجحة

كثيرا ممن يزعمون أنهم كُتَّابُ مسرحيون، وممن يحيون فى مجتمع قلق تكتفه المصاعب، يسعون سعيا حثيثا وراء القواعد المسرحية المضمونة، أو التصميمات الهندسية التى تهديهم إلى الكتابة المسرحية.


وقد يكتشف الكاتب المسرحي بعض العناصر المجربة التى تجعل مسرحيته شيئا مقبولا لدى الجمهور، إلا أنه يجب عليه أن يكتشف بنفسه كيف يطهو حساءه الخاص الذى يتميز بنكهته الخاصة، فالقواعد المسرحية لن تصنع من أى إنسان كاتباً مسرحياً ناجحاً.

إن ثمة قواعد أو قوانين أساسية مسنونة للكتابة المسرحية، يجب أن يعرفها كل مؤلف ومخرج مسرحي. وهذه القواعد أو القوانين فى معظمها قواعد تخضع للتغير المستديم، ومن ثمة، فهى ليست قواعد جامدة أو شيئا ملزماً محتوماً. وفى مرحلة التعليم، فى أى فن من الفنون، يكون التزام القواعد شيئا ضرورياً ولا مفر منه، وهذا يصدق على فن الكاتب المسرحي بقدر ما يصدق على فن الموسيقى، وفن المصور، وفن المثال.

إن قواعد الكتابة المسرحية - كما وجدت فى أى زمان معلوم - قواعد قد يخرج عليها الكاتب ولا يلتزمها، هذا ما يحدث فى كثير من الأحيان، وكما قال فيها «يوجين أونيل» ذات مرة: «تلك القواعد التى لا يستطيع كسرهما، والخروج عليها بنجاح، إلا أولئك الكُتَّاب الذين يعرفونها».

إن قوانين الكتابة المسرحية قوانين سائبة مطّاطة، وهى عرضة للتكسير دائماً، ثم هى تتغير باستمرار، وقابلة للتكيف وفقاً للمادة التى يتناولها الكاتب، وهى أيضاً قوانين مُخادعة بحيث تبدو وكأنها تُناقضُ بعضها بعضاً، أو أنها ليست شيئا مطلقاً.

وأولئك الذين يشعرون بأن معرفة المبادئ المصطلح عليها خليقة بأن تعطل حرية الكاتب وأصالته الفكرية، لا حاجة بهم إلى الخوف من ذلك، فمعرفة القواعد الأساسية

الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي  الثابتة لن تفعل هذا فحسب، بل هى سوف تساعد الكاتب على أن يميز بين الأفكار، وبين مجرد التصورات والظنون.

إن ثمة نوعان من القواعد العامة تتحكم فى الكاتب المسرحى. هناك تلك القواعد التى تنشأ عن أوجه القصور والنقص والخصائص الغريبة الشاذة التى يتسم بها وسيطُ معين، وهذه القواعد قد تختلف وتتغير بالمثل من وسيط إلى وسيط آخر.

والمُخرج المسرحى الناجح، هو الذى يعرف هذه القواعد، فهى ذات أهمية أساسية فى تكييف المسرحية، وجعلها شيئاً مناسباً للوسط الخاص الذى سَتُقدَّم فيه، بحيث تعطى الأثر المسرحى المنشود منها فى أكمل صورة.

وكيفما كان الأمر فإن القواعد ليس لها مساس غير مباشر بالقوانين الأساسية الأكثر أهمية، وبالأحرى تلك العناصر الجوهرية لعملية الكتابة المسرحية التى من قبيل أخذ العُقدة المسرحية من القصة، واكتشاف الشخصيات اللائقة التى يمكن هضمها وتصديقها، ثم معالجة الموضوع، وكتابة الحوار، والتغلب على مشكلات اللغة، فهذه هى العناصر الرئيسية الشائعة فى مسرحيات المجالات المسرحية كلها.

## الاختيار

إن المنطق يقول إن الكاتب المسرحي له مطلق الحرية فى اختيار أى موضوع ومعالجته معالجة مسرحية، ولكننا يجب أن نتذكر أن هناك، من الناحية العملية، قيوداً أخلاقية وجمالية تخضع لها الموضوعات التى تصلح للمعالجة المسرحية.

والقيود الأخلاقية أقل أثراً من القيود الجمالية، غير أن القيود الأخلاقية يجب أن يُحسب حسابها من الوجهة التاريخية.

والمخرج الذكى، هو الذى يختار لجمهوره مسرحية تجذب أنظارهم، وتستهوئ أفئدتهم، فلقد مَلَّ جمهور المسرح المسرحيات التقليدية ذات الموضوعات المكررة، والسبب فى ذلك - ولا شك - هو الكاتب المسرحي الذى لم يدرك إدراكاً كافياً أن جمهور المسرح أصبح ينصرف عن المأسى العظيمة التى تتناول موضوعات منفردة وتقليدية للناس العاديين.

ولعل النظرية التحليلية النفسية تلقى بعض الضوء على القبول العام لمثل هذه الموضوعات فى المسرحيات الجدية. فمن قيم المسرحيات التى تُصوِّر عواطف معادية للجانب الاجتماعى، أن المسرحية تجسد عناصر مشابهة لا شعورية موجودة فى أذهان الجمهور، وتعمل عملاً تطهيرياً كما وصفها أرسطو.

وقد يُقال إن لِعَرْضِ هذه الموضوعات على المسرح، منذ عهد أرسطو طاليس مبرراتها فى تجسيد الدوافع الحسية أو المعادية للمجتمع عند الجمهور.

وعملية المماثلة تيسر على الجمهور التذوق والاستمتاع بورطة العاشق ومحبوته أو متعتهما، أو بالزوجة المخدوعة، أو بالزوج المخدوع فى اللحظة نفسها تقريباً. ولما كان الجمهور لا ينسى أبداً الهوة التى تفصل المسرحية عن الحياة، فإن من الممكن أن يستمتع هذا الجمهور بمواقف فى المسرحية يكون الاستمتاع بها أو التجاوز عنها فى الحياة الواقعية لا أخلاقياً.

## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

ولكن القيود الجمالية التي تفرض على الكاتب المسرحي في اختيار موضوعه هي كما قلنا أكثر أهمية من القيود الأخلاقية، إذ أن مهمته الشاقة والساحرة هي سَرَبلة الموضوع الذي اختاره بالشكل المناسب له. ومن ثم، فإن الشعور بالقيود (بقيود الشكل) ستدخل في مشكلة اختيار الكاتب لموضوعه.

ومن الواضح أن شكل القصة، وشكل المسرحية (مهما كان رصينا أو تجريبيًا) يفرضان قيودًا مختلفة على اختيار الفنان لموضوعه، ولهذا نرى كثيرًا من المخرجين يرفضون إخراج كثير من المسرحيات بعد أن يقرؤوها، ويبدون رأيهم قائلين: إن موضوع المسرحية يصلح للشكل القصصي أكثر مما يصلح للشكل المسرحي. فمثلاً موضوع يصور عملية طويلة من تطور شخصية أو فسادها يصلح لها القالب القصصي الفضفاض أكثر مما يصلح لها القالب المسرحي الضيق. ومن الممكن تصوير التغيرات التي تلحق بمجموعة من الناس أو بشخصياتهم في فترة زمنية طويلة تصويرًا مسرحيًا، ولكنه لا يُنظر أن يكون هذا التصوير مقنعًا جدًا إلا في مسرحيات بناؤها مخلخل جدًا. ثم إن الموضوع الذي يتطلب تصويرًا دقيقًا ومجهرًا للوسط الاجتماعي، يناسب المعالجة القصصية بشكل عام أكثر مما يناسب المعالجة المسرحية، وذلك أن نوع ومقدار التفاصيل التي يمكن نقلها بواسطة المناظر في المسرح محدودان جدًا.

وحتى لا يحدث نوع من التجنى على كُتّاب المسرح من المخرجين أو النقاد، نستطيع القول: إنه بالرغم من وجود قيود أخلاقية، وقيود جمالية حتمية على اختيار الكاتب المسرحي لموضوعه، إلا أن سعة الحيلة والمهارة المدهشتين اللتين أظهرهما كُتّاب المسرح في التغلب على مشاكل تبدو كأنها مستعصية، أثبتتا أنه ليس هناك موضوع مهم أو تجربة إنسانية مهمة أو عاطفية، تستعصى على المعالجة المسرحية، ابتداءً من أكثر الحوادث الخارجية شدة كارتفاع الأمم والأسر الحاكمة وسقوطها، ومغامرات بطل يستلفت النظر، وانتهاءً بأهدئها كالمسرحيات التحليلية أو المسرحيات النفسية.

وفي رأى أغلب نقاد ومُحلّلي الدراما في العالم أنه لا بد من خطوة تمهيدية لتركيز الموضوع عند الكاتب، لحظة تحويله من موضوعٍ كانت رؤيته له غامضة وتخيله له واسعاً





## الباب الأول - الرؤية الأدبية للنص المسرحي

وقد تستخدم الفكرة نفسها في التدليل على ما في الطبيعة البشرية من بطولة وجمال في إحدى المسرحيات، كما قد تستخدم في مسرحية أخرى للتدليل على ما لدى الطبيعة البشرية من قدرة على الشر والقبح، فقد كانت نظرة كل عصر من العصور المبدعة إلى المواد التي خلقتها لنا العصور الكلاسيكية تختلف عن نظرة العصر الذي سبقه أو الذي تلاه، وتتضمن كل حركة أصيلة في الفن الإبداعي إعادة تقويم كل المادة المهمة التي انحدرت لنا من الماضي أو تقويم بعضها.

## الباب الثانى

# الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى



## الرواية الاجتماعية للنص المسرحي

المسرح أقرب اتصالاً بالحياة من أى فن آخر، ويمتاز عن غيره بأنه يبعث على الاستجابة السريعة. فمتى أحسنت، عرفت ذلك من النظارة، فهم قد يعبرون عن إعجابهم بالضحك، أو بالتصفيق، وقد تشهده فى الصمت المتوتر المأخوذ الذى هو أرفع درجات التقدير، والذى يشعر به الموجودون خلف المسرح شعورهم بأشد الهتاف صخباً وجلّة.

كما أن المسرح ليس فناً فى حد ذاته فحسب، بل يضم سائر الفنون الأخرى، وهذا ما يجعله مدخلاً مثالياً للتذوق العملى للفنون. فإن كان الفنان حريصاً على إصلاح نفسه، فإن المسرح مدرسة تدريبية يمكنه أن يحصل فيها على كثير من درجات الإجابة المطلوبة. ففي المسرح ينمى مصمموا المناظر فى أذواقهم وخبراتهم، ويكتسب الممثلون الاتزان والحيوية، ويستفيد عمال المسرح مزيداً من القدرة التنفيذية وضروب الحذق المهني. كما أن الفنان، بإسهامه فى العمل المسرحي، يُتاح له فرصة مقابلة الناس والاندماج معهم اندماجاً اجتماعياً.

أما بالنسبة للممثل، فإننا كثيراً ما نرى أحد الممثلين وهو يحاول أن يرضى غروره بأن يلفت إليه الأنظار على حساب العرض المسرحي. وهذه الوسيلة الرخيصة لاجتذاب الأنظار، حتى لو نظرنا إليها من الناحية الأنانية البحتة، لا تولّد الرضا الحقيقى سواء عند المتفرجين أو عند الممثل نفسه، فمثل هذا الشخص يعرف دائماً «بالرغم من عدم اعترافه بذلك حتى إلى نفسه» أنه لا يُمثل إطلاقاً، بل يستعرض ذاته ليس غير، وأنه لو جىء بقردٍ فوق خشبة المسرح، لجذب إليه الأنظار أكثر منه، ولكان على الأقل مساوياً له فيما يستحقه من المدح.

إن وراء فن المسرح لعلماً. فكل ما يجرى فوق خشبة المسرح هو، فى الوقت نفسه، تجربة وبيان عملي فى السيكولوجية التطبيقية، والمتفرجون هم الذين تُجرى

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى  
عليهم التجارب. فما برح أهل المسرح، منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة، يُخرجون المسرحيات ويلاحظون، بطريقة شبه واعية، أثر كل وقفة، وحركة، ونبرة، على جمهور النظارة. وكل ما عرفه السلف وتعلموه انتقل للخلف بالتلقين العملى والاقتداء العملى، هذا فضلا عن أنهم استخدموا معرفتهم كمرشد يهديهم فى كتابة المسرحيات باختيار وإعداد مادتهم بطريقة تتيح للممثل أعظم الفرص.

ويجب اختيار المسرحية بحيث تتفق وميول المتفرجين، بصرف النظر عما قد يكون فيها من فرص للمخرج والممثلين لكى يُظهروا مواهبهم. ويجب أن يكون معيار الجودة هو أفضل ما يمكن أن يستسيغه النظارة، فلا يجب أن يقدم لهم أدنى ما يحوز قبولهم، كما لا نحاول أن نرفع مستوى أذواقهم، بأن نقدم لهم مسرحيات «تفوق مستواهم»، فلم يُخلق - حتى الآن - المتفرج الذى يستطيع أن يضجر ويتشف فى الوقت نفسه.

وهناك بعض المخرجين الناشئين يعتقدون أن غموض المسرحية ونهايتها المحزنة يجعلان منها فنا رفيعا، إنهم يخطئون فى هذا الاعتقاد الخطأ كله، ولا يوجد أى فرد من النظارة يتفق معهم فى هذا الرأى. صحيح أن بعض المسرحيات عظيمة رغم غموضها، لكن لا توجد مسرحية عظيمة بسبب غموضها. أما فيما يختص بالمأساة أو (التراجيديا)، فيجب أن نعلم أنه يلزم لنجاحها أن يرضى المتفرجون عن خاتمتها سواء انتهت بمأساة لشخصياتها أم لم تنته.

ويجب على المخرج عند البدء فى عملية إخراج مسرحية ما أن يُجرى حصرا إجماليا لمادتها الدرامية، فكل ما تتضمنه المسرحية وما توحى به يُعدُّ مادة درامية كالحوار، والشخصيات، والمناظر، والأفكار، والحركات، وكل شىء، ثم يجمع هذه المواد على أساس قيمتها من وجهة نظر المتفرجين، تماما كما يقدر الصانع مدى تأثير بضائعه فى الزبائن، والمسرحية كذلك، فهى تمد نظارتها بقيم عاطفية تسوقهم إلى الضحك أو البكاء، أو قيم عقلية تعرض أفكارا جديدة، تنتقد فيها الأفكار العتيقة بطريقة أوقع، أو قيم مجردة تثير المتعة بالجمال بليونة التنفيذ أو بأية وسيلة جمالية أخرى.

~~~~~ الباب الثاني - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحي  
وتعتمد القيم الدرامية على المادة الدرامية، تماما كما تعتمد جاذبية الثوب على
النزى، والصنعة، ونوع القماش، وما إلى ذلك.

ويجب أن تكون القيم العقلية Emotional values مفهومة حتى يقدرها
الجمهور، كما يجب تقديمها بأقصى ما يمكن من الوضوح والبساطة. وهذا يتطلب لمسات
جريئة لدرجة أنها تبدو ساذجة عند شرح أسرارها. أما القيم العاطفية والمجردة فلا تحتاج
إلى الفهم، بل إلى الاحساس، ويمكن التعبير عنها بواسطة تفاصيل تُحاك خيوطها بدهاء،
حتى أن رجل الدنيا قلما يصدق أنها يمكن أن تؤثر في نفوس الجمهور إطلاقا.

وتسمى الأفكار التي تنهض عليها المسرحية بالقيم الفلسفية. فالحكمة
الأخلاقية التي تقول «الجريمة لا تفيد» واحدة من تلك الأفكار. وغالبًا لا تكون الفكرة
خيرًا بل سؤالًا - (هل تفيد الجريمة؟) - وبعض الأفكار عبارة عن دراسات للشخصية.
وبجانب القيم الفلسفية في المسرحية، توجد قيم ثقافية، والثقافة في المسرح
شيء أساسي.

أما القيم العاطفية Emotional values، فتأتي من خلال مشاركة النظارة في
التجارب التي يمر بها أشخاص المسرحية (أو على الأقل أهم أشخاصها) وهذه المشاركة
في التجربة مُحركة للعواطف، وتعتبر أهم العوامل جاذبية في المسرح.
كذلك هناك قيم عاطفية ينفصل فيها المتفرج عاطفيا عن أشخاص المسرحية.
والضحك خير مثال لذلك. فإننا لا نضحك ممن يأتي (النكتة)، بل ممن يكون
أضحوكه لها.

أما القيم المجردة Abstract values فتشمل:

- ١ - ما يجذب الأنظار، كالجمال والمنظر ونحوهما.
- ٢ - ما يجذب السمع، كالشعر، والصوت العذب، والموسيقى، وغيرها.
- ٣ - ما يجذب الذهن، كالإطار الفني، والإيقاع، وما إليهما.

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

وعندما نتكلم عن الروح العامة فى إخراج ما، فإنما نعنى الروح التى يتلقى بها الجمهور المسرحية فى مجموعها. وتتصل الروح العامة بالقيم اتصالاً وثيقاً وتتولد عنها. غير أننا عندما نختار روح مسرحياتنا، فإننا نختار كذلك القيم التى يجب أن نشدد الضغط عليها. ولجدية استقبال جمهور النظارة للمسرحية أثر عميق فى روحها العامة. هل تبدو لهم الشخصيات كأناس حقيقيين أم مجرد ممثلين؟ وخير أمثلة لذلك المسرحيات الميلودرامية. وفيما مضى كان الجمهور يعتبرها أعمالاً جدية للغاية، أما اليوم فإنه يتقبلها كأعمال هزلية ساخرة.

إن المتفرجين يؤمنون المسارح ترفيها عن نفوسهم، وقد يجدون فى التراجيديات والدرامات متعة أكثر مما يجدون فى الكوميديات. ومع ذلك، فإنهم يرتضون إثارة عواطفهم، لا عصرها. إنهم قبل كل شىء يريدون أمناً عاطفياً، ولضمان ذلك يجب أن تكون الروح العامة متماثلة طيلة فترة العرض، دون هزات عاطفية عنيفة ولا مفاجآت. فالنظارة كالطفل يجب ألا تفاجئه بشىء قبل سابق إنذار. وعادة يكون ذلك بأن تمهد للجمهور بأن شيئاً ما سيحدث، دون ذكر لذلك الشىء، وبشرط أن يكون الحدث مساوياً فى المتعة على الأقل لما كان منتظراً، حتى لا يفاجأ النظارة مفاجأة غير سارة. أما فى الهزليات فيتوقع النظارة دائماً «مفاجآت» سارة.

إن الجمهور يُقبل على العمل الفنى، وفى استطاعة أن يفهمه، ويستجيب له. مادام هذا العمل يصور له الحياة، له ويكشف عن المشاعر، وما يُبصره بالكون الذى يعيش فيه.

ومجمل القول إن الفن الجيد، سواء كان شعراً أو نثراً أو قصة أو دراما أو تصوير أو تمثيل أو نحت أو فنون تشكيلية أو إخراج.. إلخ، لا يتطلب فهمه واستساغته ثقافة ممتازة، وعقلية واعية، فمناطه العاطفة والوجدان. والجمهور جدير بأن يصيب منه حظه، إذا أحسن تقريبه، ويُسرَّ عرضه عليه.

والفنان بين واقعة الذى يعيش فيه، وبين إلهامه المبدع وإبداعه مطالب بأن يمزج مرئياته ومسموعاته بتجاربه واستجاباته، فالعمل الفنى فى نفس الفنان، يتكون فى باب

اللباب الثانى - الروئة الاجتماعية للنص المسرحى

الايهام، وما يشبه عالم الأحلام. والحب بين الفنان وعمله، شرط نجاحه، وقد يتحقق الحب على تباين الخصائص، وتخالف الصفات. والفنان يستطيع أن يصور بيئة غير بيئته، فالجانب الاجتماعى شركة بين الناس.

والفنان يصور مختلف شخصيات المجتمع، وأبطال التاريخ. بل يصور مشاهد الغيب. والفنان المعاش يتقمص شخصياته على اختلافها، كما يتقمص المحامى قضاياها وإن اختلفت مبادئها. والكاتب كالممثل، لا بد له من معالم ومؤثرات، تيسر له إمكانية التمثيل والاندماج.

والفنان المتطور ليس له حد يقف عنده. فهو يصور كل شىء يراه أو يتخيله، وأكذب شىء فى الفن وضع القواعد ورسم الحدود، فالحرية مكفولة للفنان مادام هو فى واقعه أو إيهامه موفور الموهبة، يبرز فنه صوراً من التعبير الرفيع.

الفصل الأول

- كل المسرحيات تُكتب لتدخل السرور على نفوسنا عاطفياً أو ذهنياً أو كليهما.
- المتفرج بوصفه شريكاً في العملية المسرحية.
- الآثار التي تطبعها الدراما في نفوس الجماهير.
- الناحية الاجتماعية في المأساة.
- الناحية الاجتماعية في الملهاة.
- تغيرات الرؤية العامة من عصر إلى عصر.

كل المسرحيات تكتب لتدخل السرور على نفوسنا عاطفيا أو ذهنيا أو كليهما

المخرج المسرحي الواعي هو الذى يضع فى اعتباره، أولاً وأخيراً، أن المسرحية يجب أن يكون لها هدف الترفيه عن الجمهور وتسليته. ولفظة «ترفيه»، لفظة مطّاطة يدّخل فيها معنى التسلية، وإشباع الحواس، وإدخال السرور على النفس. على أن إشباع الحواس لا يكون بالانفعال وحده، بل كثيراً ما يكون الإشباع على مستوى ذهنى، ومن ثمة يكون الإشباع هو القدرة على إدخال السرور على نفوس جمهور المتفرجين، إما عاطفياً - أعنى انفعالياً - وإما ذهنياً، أو هما معاً. وإذا جاز لنا أن يتقبل الإنسان هذا التعريف الأوسع مدى، أمكنه أن يفهم أن الهدف الأساسى للمسرحية هو الترفيه.

والمسرحية تُهيئ لنا الترويح والمسرة عن طريق الفعل والحوار. والمسرحيون هم اللذين يُظهرون لنا ما تضطرب به نفوس البشر، وما يتأجج فيها ويعتمل فى كيائها، ويكشفون للعيون التى أصابها العشى، والقلوب التى أضربها البرد، عناصر الطبيعة البشرية المتفردة.. العناصر الجذابة العزيزة. ومن أجل هذا كان الجمهور مسئولاً أساساً عن هدف المسرحية الكلى الشامل، منذ كان هذا الهدف أقرب إلى الترفيه منه إلى التنوير والتثقيف.

وقد كانت المسرحية لونا عظيماً من ألوان الترفيه والترويح الشعبى المحبب بسبب مطالب الجماهير فى هذا الميدان. وأول ما نطالب به الكاتب المسرحى، هو أن يكون كاتباً مرفّهاً على جمهوره. وإذا وجدت أخطاء وعيوب كثيرة فى المسرحية، يمكننا أن نغفرها ونغض الطرف عنها، إلا أننا لا يمكن أن نغفر كون المسرحية شيئاً كئيباً، يصدم الناس، ولا يُشوق الذهن.

ونحن كمخرجين، نقيس كل مسرحية ناجحة بمقاييس فنية واجتماعية تكون هى معيار نجاح المسرحية بعد إخراجها، والمسرحية فى ألطف صورها تجمع بين الحسنيين: اجتذاب الذهن، وحسن وقعها فى القلب. والكُتّاب المسرحيون الناجحون يجتهدون

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى
دائما فى أن تكون مسرحياتهم مجالا شائقا تتنافس فيه العقول والعواطف، وتقتسمه الأذهان والانفعالات.

وهناك بعض المخرجين يصرون على أن المسرحية يجب «أن تهذب جمهورها وتثقفهم». ولكن أغلب المخرجين يرون أن مثل هذه المسرحيات يَحْسُنُ فحصه، والنظر فيه فى ضوء مصابيح المكتبات، وليس فوق منصات التمثيل.

على أن المسرحية، إذا كانت من المسرحيات التى تروق الذهن، وتستهى العاطفة، ثم كانت بالإضافة إلى هذا وذاك مسرحية تهذيبية مثقفة، فإن مثل هذا الثقيف يكون عادة من الأمور المقبولة، كما يكون فى كثير من الأحيان ذا أثر عظيم فعال، غير أن المسرحيات التى تستهى معظم طبقات الجمهور، لا جانبا واحدا منه فقط، يجب قبل كل شىء أن تكون مسرحيات ترفيحية تُرَوِّحُ عن النفس ويستريح إليها القلب والعقل.

ومن ثم، وَجَبَ على المخرج أن يحتل جمهوره أكبر قدر من اهتمامه وتركيزه، فالمسرح الحى النابض هو مسرح الناس جميعا، وليس مسرح القلة المستنيرة أيا كانت استنارة هذه القلة، فرغبة الجماهير فى الترفيه والترويح، والوسائل التى تشبع هذه الرغبة لم تتغير إلا تغيرا ضئيلا سطحيا خلال السنين الخمسين الأخيرة، ولعلها لم تتغير عما كانت عليه خلال القرون العشرين السابقة على هذه الفترة.

ومن المعروف أن الناس يحبون الأمور التى تثير ضحكهم بوصفها وسيلة مباشرة لإشباع حواسهم وإرضاء مشاعرهم، وذلك مُذْ كان الشىء الذى يدفع الإنسان إلى النظر إلى نفسه، فيجعله يبتسم، حادثا جديرا بملاحظته فى لهفة واهتمام.

وهذا ما يدفع الجماهير الضخمة إلى حضور الحفلات الهزلية والمضحكة بمختلف صورها (من ملهاة ومهزلة)، بوصفها الأداة أو الوسيلة الرئيسية لإشباع الحواس أو إرضاء المشاعر.

ولكن إشباع هذه الحواس فى مجال المسرحية الجادة، من المأساة الكلاسيكية إلى المأساة الحديثة، كان ولا يزال من الأمور التى لها أهميتها البالغة فى نظر الكاتب والمخرج، بل والممثل المسرحى، وقبل هؤلاء جميعا فى نظر الجمهور.


~~~~~ الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

ولا يخفى عنا كدارسين وممارسين للفن المسرحى أن المخرج دائما ما يبحث فى النص الذى بين يديه عن هدف أخلاقى، على ألا يكون الهدف كلاما يُلقى فى صورة عظة أو خطبة على الجمهور.

فاللحظة التى تلبس المسرحية فيها مسوح الكهانة وجدية التعليم، هى اللحظة التى يتأمر فيها الكاتب والمخرج والممثل معا فى مَسْخِ خشبة المسرح، واتخاذها منصة يقف فوقها مُعَلِّمٌ فى فصل مدرسى، وهذا نَمَا يجاوز ألوان القصور الفنى ويزيد طينته بلة.

وعلى العكس من ذلك، نجد نصا مسرحيا عظيما عَرَفَ كاتبه كيف يخلب به ألباب جمهوره، فلم يحاول أن يلقي خطبا وعظاتا مطلقا. وذلك لأن مهنة الكاتب شىء غير مهنة الواعظ ومهنة المُبَشِّر، ويجب ألا نسمح لإحدى المهنتين بالطغيان على الأخرى أو التدخل فى شأنٍ من شؤونها. ثم ليكن معلوما أن الجمهور لا يحضر إلى المسرح لكى يستمع إلى محاضرات، وكم من المسرحيات قُضِيََ عليها باختناق فكرتها وسوء عرض وجهة النظر المقصودة منها، لطغيان الخطب والتعليمية على أجزاء كثيرة منها، فالمسرحية التى تعرض فكرتها بالطريقة التى تجعل هذه المسرحية عظة أو خطبة إرشادية طويلة يصبح هدفها الكلى شيئا ثانويا وتابعا ذليلا لفكرتها الأساسية، أو مشروعها الرئيسى.

وواجب الكاتب المسرحى من هذه الناحية أن يظل خارج مسرحيته، وأن يتجنب حَشْرَها بنظريات تافهة فى الحياة.

ومن أجل ما سبق، يجب أن تُقَدِّمَ المسرحية للجمهور عن طريق الفعل والحوار، وإذا لم يستطع الكاتب أن يقدم فكرة مسرحيته من خلال الأضواء المسرحية، وعن طريق الفعل البشرى، وبواسطة الحوار الطبيعى الذى لا مفر منه، والذى يصدر عن هذا الفعل، فعليه أن يبحث له عن وسيطٍ آخر غير الوسيط المسرحى لكى يشرح للناس نظرياته وأفكاره.

وذلك لأن المسرحية تفتقد ميزتها ووقعها فى نفوس الجمهور فى اللحظة التى يتركنا فيها المؤلف ليناقدش الإطار الذى يجب أن يتم للمدينة الفاضلة التى تكاد تكون بالغة الكمال والتمام - من وجهة نظره طبعاً.

## المتفرج بوصفه شريكا فى العملية المسرحية

«إن المتفرج والممثل، على السواء، شريكان فعّالان فى تمثيل المسرحية»

(استانسلافسكى)

تظل المسرحية - بوصفها قطعة مسرحية - شيئاً لم يكتمل بعد، ما بقيت فى صورتها المكتوبة فقط. والمسرحية المُخرَجة ليست من عمل فنان واحد قام بتنفيذها، ومن ثم، كانت خليطاً من عناصر جَمّة، وأعظم هذه العناصر أهمية، هو مخطوطة المسرحية نفسها، ثم الممثلون تحت قيادة المخرج المبدع الخلاق. أما أعظم هذه العناصر فاعلية، وأقلها قدرة على التنبؤ بما سوف تكون عليه المسرحية، فهو الجمهور.

إن الأساس فى الفرجة كلها هو مزيج من الالتذاذ ومن المشاركة الوجدانية. ولكى تصبح المسرحية شيئاً كاملاً تاماً، يجب على الكاتب المسرحى أن يبدأ عملية كتابته المسرحية والجمهور نُصب عينيه، وذلك بخلقه بطلا يستقطب الجمهور، وبالأحرى يجتذب إليه الجمهور، ثم تزويده بهدف يحرص الجمهور على معرفة ما إذا كان هذا البطل يدركه، أو يعجز عن إدراكه.

إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية، ما لم يتم هذا الاتحاد بين الجانبين.

وكلما كان المخرج ماهراً فى فنه، كان من السهل على الجمهور أن يتشرب هذا الدم الجديد فيجرى فى عروقه هينا ولينا. ويقول استانسلافسكى فى هذا الصدد: «إن الممثل المسرحى وجمهور النظارة زميلان يشتركان فى عملية واحدة».

إن كل مسرحية إن هى إلا خدعة أو «بَلْفَة»، إلا أن نجاح الخدعة يتوقف تماماً على رغبة الجمهور فى المشاركة فيها. فبرغم أن الشيء الذى ندعو الجمهور إلى مشاهدته، لم يحدث بهذه الصورة، أو لا يمكن أن يقع بهذه الطريقة، إلا أن الجمهور ينخدع به بمحض رغبته، وإذن فهو يُصدّق أن هذا الشيء قد حدث بتلك الطريقة ولو لساعات قليلة على الأقل.

~~~~~ الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

وكيفية الخدعة تتوقف بالطبع على وجهة نظر الجمهور المعاصر من المسرحية، وعلى مقدار ذكاء هذا الجمهور، وعلى التقاليد السائدة فى عصر المسرحية.

والجماهير فى عصرنا، شأنها فى كل العصور الماضية، تدرك أن لابد فى المسرح من تعليق أو تعطيل التصديق تعطيلًا إراديا، لأن التجربة المسرحية لا يمكن أن تتسم بدون هذا التعطيل.

إن المؤلف يصنع خدعة من الخدع، والمخرج والممثلون هم الذين ينفذونها، إلا أن حظ المؤلف رهن بأيدي المتفرجين إلى حد كبير، فإذا لم يكن فى الخدعة ما يمكن أن ينطلى على النظارة، فمن العسير أن تجعلها تنطلى عليهم.

والمخرج المسرحى من أجل هذا يجب أن يكون العالم المُجرب الخبير بنفسية الجماهير، ومن ثم فهو إما يعلم أو يدرك ما يمكن أن يجوز عليهم وما لا يجوز، فيحذف، أو يطلب من المؤلف (إن كان حيًّا) إضافة مواقف درامية سعيًا وراء هذا الهدف. وهو فى هذا شديد الشبه بالخطيب العام الذى يُحلل جمهوره قبل أن يعد خطبته. والحقيقة التى لا شك فيها أن الكاتب المسرحى يجب أن يتغلب على أضواء المنصة، ويتمرس بها، ويزامل جماهيره ويشاركهم قبل أن يفكر فى النجاح نجاحًا حقيقيا.

والكاتب المسرحى، بعكس زملائه الفنانين الآخرين - كالشاعر، أو المصور، أو المثال، أو القصاص - قد يتلقى رأسًا الاستجابة المباشرة التى يستجيب بها الجمهور لمسرحيته، إن خيرا فخير، وإن شرا فشر.

والكاتب المسرحى، له الحق فى أن يجلس مستخفيا فى المسرح، حيث تُمثل روايته، لكى يعرف عنها أكثر مما يعرف زملاؤه الفنانون الآخرون مما قد يكون فيها من طعم الشَّهْد أو مرارة الحَنْظَل.

والكاتب المسرحى حينما يشاهد تمثيل مسرحيته سوف يلاحظ حوارَه وهو يخترق أضواء المنصة من أفواه الممثلين إلى مسامع الجمهور، وهذا كفى بأن يكشف عما إذا كانت مسرحيته ذات جاذبية، أو أنها مفتقرة إلى تلك الجاذبية، ومن هنا يمكنه أن يزن مدى ما فى المسرحية من تأثير.

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

فالمسرحية يجب أن تحظى باستحسانٍ عام لكى تضمن البقاء والاستمرار. والجمهور هو الذى يقول الكلمة الأخيرة فى الحكم على المسرحية، وذلك من حيث نجاحها أو فشلها. إن الجمهور هو الناقد الكبير الذى يُبَالَى به ويُحَسَبُ حِسَابُهُ، وذلك مادام الجمهور هو الذى يدفع لكى يدخل المسرح.

وقد كتب جورج برناردشو مشيراً إلى طريقة الجمهور فى التعبير عن موافقته واستحسانه للمسرحية يقول: «إن ثمة ثلاثة أمور تدل على نجاح مسرحيتك، هى: الضحك، والتهليل والدموع، فإذا ظفر الكاتب بواحدة من هذه، كانت أمامه فرصة للنجاح، وإذا ظفر باثنين منها حصل على نجاح محقق. أما إذا حصل على ثلاثتهما، فقد أعطانا آيته الرائعة الكبرى التى ننشدها جميعاً».

ومنذ كان الجمهور هو الحكم النهائى، وجب على المخرج أن يضعه فى حسبانته إلى حد ما. إن جمهور المسرح يتكون من عناصر لا تتجانس بينها، ثم يؤلف المسرح بينها فيجعل منها جماعة واحدة متجانسة، يمزج فيها بين نماذج ومستويات متفاوتة من الذكاء والقوة توجد بين هؤلاء، أو التى تقيم التجانس بينهم، هى قوة الانجذاب إلى انفعالات أساسية واحدة.

والمخرج المسرحى تواجهه صعوبة متناهية، تنشأ من محاولته اجتذاب ثمانمائة متفرج يجلسون فى الجانب الآخر من أضواء المنصة، والمفروض أنه لكى يقوم بهذه المحاولة بصورة فعالة ولها أثرها، يجب أن يكون مُلمّاً بأحوال الجمهور الذى يشهد مسرحياته، وبالعناصر التى يتألف منها هذا الجمهور.

وكيفما كان الأمر، فيجب عليه أن يتذكر أن أذواق الجماهير تتغير من عام إلى عام آخر، وأن ثمة لحظة نفسية - أو سيكولوجية - لكل مسرحية من المسرحيات.

كما أن كل مخرج يجب أن يعلم أن الجماهير متقلبة تقلباً شنيعاً، وأن أحدها يندر أن يستجيب بالطريقة نفسها التى يستجيب بها جمهور ثانٍ، ولا فى المواضيع من المسرحية نفسها، وفى بعض الأمسيات يبدو الجمهور على درجة من البرود غير عادية، وفى أمسيات أخرى يبدو وكأنه لا يكاد يملك زمام نفسه.

الكتاب الثاني - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحي

أما إذا كانت المسرحية ملهامة، فينخرط الجمهور في الضحك فيها عادة مسوقا وراء أقلية لطيفة ظريفة شديدة الحساسية، وقد يكون لشخصين أو ثلاثة أشخاص ذوى أمزجة لطيفة معتدلة تأثير عجيب في جيرانهم الآخرين، بحيث لا يكادون يبدأون الضحك حتى يكون لضحكهم أثر، فيضج باقى الجمهور بالضحك الشديد.

وقد اكتشف الكُتّاب والمخرجون هذا السر منذ قرون، فاستخدموا «المَشَدَّات» أو المصفيق المأجورين، يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم إلى الضحك والتصفيق. ولما كان استعمال هؤلاء لا يزيد أساسا على كونه «غَمَازا» أو مُحَرَكَا، فلا يمكن أن يعد حضورهم شيئا شديدا المنافاة للأخلاق. و«المشد» نفسه لا يمكن أن ينقذ المسرحية السيئة من البوار، كما أن الجمهور يكره أن يخدعه أحد.

وبعض المخرجين يظنون أحيانا أنه من المهارة تغفيل الجماهير والضحك على ذقونهم، مع أن هذا فى الواقع عمل ليس من الحكمة فى شىء من الناحية المسرحية صراحة، فالجمهور الحديث ليس من السهل أن يُخدع، ولا من اليسير أن يقتنع.

وعلى الكُتّاب المسرحيين أن يلاحظوا جماهيرهم عن كثب، وأن يتعلموا من تلك الملاحظة كيف يكتبون المسرحيات التى تستجيب لها تلك الجماهير استجابة طيبة محبة، وأى المواقف والشخصيات يكون لها أعظم الأثر فى نفوسها.

إن الجمهور هو أعظم الدراسات المسرحية جاذبية، وإن أشياء كثيرة جدا تبدو على قدر عظيم من الصدق فيما يتصل به، فمن ذلك مثلا أن الجمهور حينما يضحك نراه يهتز إلى وراء، ثم إلى أمام فى مقاعده، ولكنه حينما يحزن، نراه يتحرك يمينا ويسارا. وعليك أن تقف فى مؤخرة الصالة، فى أى مسرح، لتلاحظ الجمهور، وتلاحظ كيف يساير النغم الجسمانى الصادر عما يشاهد وعمن يشاهد. وانظر كيف يستجيب فى انفعال واندماج لذلك الذى يحفزهم ويستحثهم.

الآثار التى تطبعها الدراما فى نفوس الجماهير

مما لا شك فيه أن العاملين بالمسرح، سواء كانوا مؤلفين، أو مخرجين، أو ممثلين.. إلخ، تقع على عاتقهم رسالة ثقافية مهمة، تقضى بضرورة تقديمهم مسرحيات تؤثر فى الجمهور تأثيرا عميقا طويل المدى.. تأثيرا يرافقهم فترة طويلة يعيشون فيها على ذكرى المسرحية التى شاهدوها، أو السهرة التى قضوها فى مسرح غنائى، فإن أحدا لا يُنكر الدور الذى يقوم به المسرح فى نشر الثقافة الإنسانية الرفيعة.

إلا أن مجموعة من المؤلفين والمخرجين، لرغبتهم فى الشهرة والمال، يلذ لهم أن يقدموا للجمهور مسرحيات تنحدر بالمتفرج إلى الحضيض المزرى، إذ تتملق هذه المسرحيات غرائز الجمهور البهيمية، وتمتدح ضعفه، وتستهويه باللهو البرخيص، والدُّعابة المبتذلة، فيسترخى أمامها مستسلما، وكأنها تُحدّر ذهنه وتداعب حسّه وجسمه.

وهناك مجموعة من المؤلفين والمخرجين على النقيض من المجموعة الأولى، تسعى لتقديم مسرحيات تسمو بالمتفرج لتحلق بقلبه وعواطفه فى أجواء النُّيل العليا، فتشجّد ذهنه بالتحليل النفسانى الدقيق، وتحفّزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس.

ولا نكون مغالين إذا صدّقنا على قول الناقد الفرنسى «روبير كامب» الذى يقول: «إن المسرح هو أقوى الأجهزة الثقافية وأكثرها فاعلية بصورة مباشرة فى نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح: ففى المسرح يتعلم الإنسان معنى العواطف، وكما يجمع الهواة طوابع البريد، يجمع المتفرج فى المسرح أنماطا من الطباع والأخلاق، هذا إلى أنه يتذوق الأسلوب الرفيع والألفاظ الجزلة. أما الابتذال والقبح، فيجب إقصاؤهما من المسرح إقصاء الأمراض المعدية: فالمسرح خير علاج ناجح ضد أمراض النفس والفكر - المسرح الرفيع بلا شك. أما المسرح الوضيع، فلا يمكن أن نتفشى معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المعدية، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوبٌ ذهنية لا علاج لها».

الرواية الاجتماعية للنص المسرحي الباب الثاني -

أما المؤلف المسرحي الفرنسي «أرمان سالكرو»، فيرى: أن مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف: فالمسرح فن لا يزدهر إلا في العصور الذهبية من حياة الشعوب، فهو يحتاج أكثر من الفنون الأخرى إلى الجمهور الواعي القادر على أن يتجاوب ويتفاعل مع المسرح.

إن كلا من المؤلف المسرحي والمخرج المسرحي لهما شريك خطير يقسم معهما المسؤولية في تحديد مصير المسرحية. هذا الشريك هو الجمهور. فالعمل المسرحي في حاجة إلى مسرح وإلى جمهور، ولا ينبغي أن يكون هذا الجمهور متفرقا أو مُبعثراً يجلس بعضه إلى المكتب ليقراً المسرحية حَالِماً متألماً، أو يستمع بعضه الآخر إلى المذياع ينقل إليه صورة صوتية عن المسرحية، إنما تحتاج المسرحية إلى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا في قاعة واحدة، يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف، ثم لا يلبث هذا التيار أن يسرى من الجمهور إلى الممثلين، فيتجلى صدى القاعة على خشبة المسرح، وهكذا ينشأ ذلك الانفعال المسرحي الذي يشبه القشعريرة.

ولا يمكن أن يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده مسؤولاً عن هذه «القشعريرة المسرحية»، إنما يُسأل عنها ذلك الجمع الذي يخيم عليه الظلام، وذلك المكان الذي يلفه الغموض - أعنى القاعة التي تُمثَلُ فيها المسرحية.

إننا حين نحكم على مسرحية ما، فإننا نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الرديء، وبين الممثل الجيد والممثل الرديء، كذلك يجب أن نُمَيِّز بين الجمهور الجيد والجمهور الرديء.

ويمكن القول بأن المؤلف والمخرج معاً حين يقدمان نصاً مسرحياً، فهما إنما يقدمان ما يشبه «الوصفة»، وصفة تركيب الأدوية، أو وصفة إعداد وجبة من وجبات الطعام، أو ما يشبه «النوتة» الموسيقية التي يتوقف نجاحها، لا على طريقة التنفيذ فحسب، بل على ذوق من تُقدِّمُ له. وفي كل ليلة تعرض فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد، ويتفاوت مدى النجاح في هذا الخلق أو هذه الولادة في كل ليلة عن الأخرى.

إن عملية «خلق المسرحية» أو «ولادة المسرحية» كعملية الإنجاب، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف والجمهور. فإذا ما بدت المسرحية فاشلة، فهذا لا يعنى فشل المؤلف أو

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

فشل الجمهور، وإنما يعنى أن التقاء الاثنين كان فاشلا وغير موفق. وإلا فكيف يتسنى لنا أن نفسر ما نلمسه أحيانا من أن مُنتجاً أو مُخرجاً يقوم بإخراج مسرحية ناجحة كتحفة من الروائع المسرحية، ثم يقوم هذا المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستعينا بفنه وحصافته فى الاختيار والتذوق، ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتى هزيمة فاشلة؟.

إن هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج، إنما تفسير ذلك أنه عند قراءة النص، وعند التدريب على التمثيل وعمل البروفات، لا يرى أحد سوى نصف المسرحية. أما المسرحية بأكملها، فلا تنجلي كاملة متكاملة إلا ليلة لقائها بالجمهور، ذلك اللقاء الذى يخبئ غالبا مفاجآت مذهلة.

وغنى عن البيان أنه إلى جانب المؤلفين العباقرة، والمخرجين المبدعين، نجد أحيانا جماهير أقل ما يقال عنها أنها غير ناضجة. ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا الذى ينتظر كل من المؤلف والمخرج المسرحى: ذلك أن يربط مصير كل منهما بمصير مستوى هذا الجمهور. ولكى يستطيع المؤلف الموهوب والمخرج الذكى أن يجمع جمهوره، يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمّع. وخير تأكيد لهذا رأى ما قاله «فونتيل» عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى «كورنى»: «إن الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا إلى مرتبة الكمال التى بلغها عصره».

ولكن قد يقول قائل: إن الفنان لا يعمل لأجل الجمهور، إنما لأجل المستقبل، أو بمعنى أدق، إنه لا يعمل لأجل جمهور اليوم، بل لأجل جمهور المستقبل. ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسه اليوم أن نتكهن بذوق الأجيال القادمة؟ إن خلود العمل المسرحى نجاحه أمام جمهور اليوم، ذلك النجاح الذى يتحدد يوما بعد يوم على مر الزمن.

وقصارى القول: إن الأمانة الثقافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجديد فى صراحة تامة، وبروح الجِدِّ التى لا تعرف التهاون، فلا ينظر أحدهم إلى هذا العمل على أنه سبيل إلى قتل الوقت، إنما يجب أن يدرك خطورة المسؤولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف، وإنتاجه الذى يمثل الجزء الأكبر من الغذاء الذهنى للشعوب.

~~~~~ الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

إن الأعمال المسرحية الكبرى خير سبيل إلى التسامى، وأغنى ينبوع للطمأنينة والسلام، ويجب علينا جميعا - كرجال مسرح - ألا ننسى أن المسرحية ليست هى الحياة.

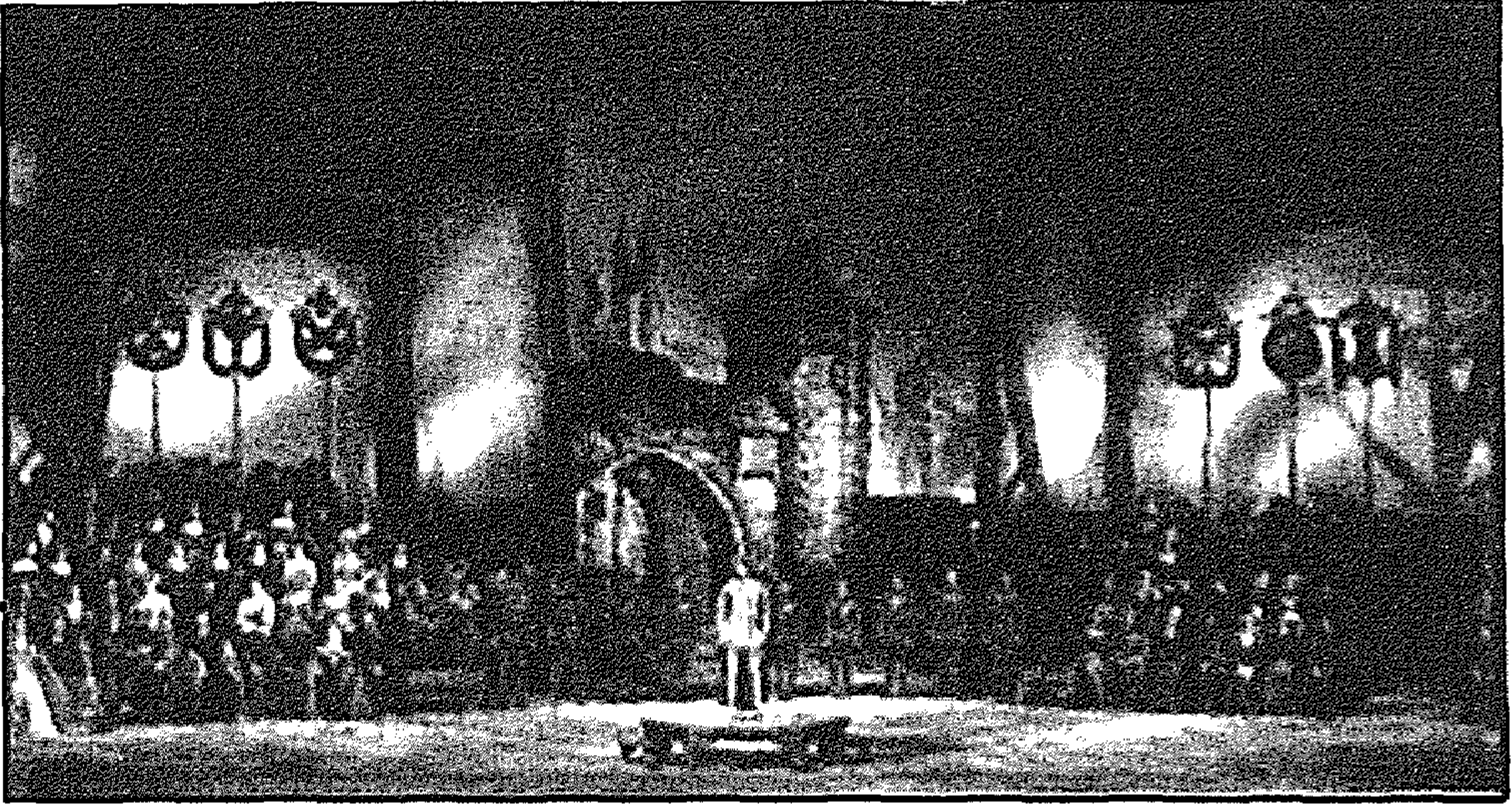
وإن تكن أقرب محاكاة حرفية لها من بين جميع الفنون الكتابية. وأولئك الذين يصرون أشد الإصرار على أن التصوير يجب أن يكون تمثيلىا - أى يُمثل الشئ المرسوم نفسه ويحاكيه، ففى الحقيقة أنه حتى أمثال هذه الصور التمثيلية، تختلف اختلافا مذهلا عن الصور الفوتوغرافية.

ولعل من الأصح أن نقول: إن كل ما يطلقون عليه «محاكاة» فنية، هو فى الحقيقة تقوية للشئ المرسوم.

لذا، لكى يصل تأثير الدراما إلى نفوس جماهير المشاهدين، نرى المخرجين يبحثون فى النص المسرحى المُقدم إليهم لإخراجه، عن ضرورة تصوير الشخصيات تصويرا واضحا لا يكتنفه الغموض.

إن كل العاملين فى مجال المسرح يعلمون تماما أن المسرحية لم تعد من عمل مؤلفها فحسب، بل أصبحت إلى حد بعيد من عمل يمثلها ومخرجها كذلك. والمتفرج غالبا ما ينسى مؤلف المسرحية، ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه، ويتأثر بفن المخرج.

فالنص المسرحى يتشكل من حيث قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج، وأداء الممثلين له، وغالبا ما يحدث أن النص الواحد يتعدد إخراجه وتمثيله بصورة مختلفة تتفاوت وتتباين معه قيمة النص وصداه فى نفس الجمهور.



المأساة تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام - كما  
نلمسُ ذلك في المآسى اليونانية، ومآسى راسين وشكسبير.

## الناحية الاجتماعية فى المأساة

يقول أرسطو «إن المأساة تُظهر أرواحنا بواسطة الرأفة والرعب» فالمأساة تتناول الحياة تناولا جديا، وتتضمن الإحساس بأهمية الحياة، وإن تكن تتضمن أيضا الإحساس بما فيها من صعب. إنها تعالج ما تعانيه الإنسانية من ألوان الصراع والمعضلات والآلام، ولاسيما مشكلات العلائق الشخصية التى يتناولها كاتب المأسى، والتى يُظهر فيها قوة الانفعالات التى تكاد تكون مستمرة من أول المأساة إلى آخرها، كما نلمس ذلك فى المأسى اليونانية ومأسى راسين وشكسبير وفى أحسن مأسى إبسن.

وقد تذكرنا المأساة حتى فى أيامنا بأن أقدم وظيفة للمسرحية كانت فى حدود ما نعلم وظيفة سحرية أو دينية.

والمأساة أشد ميلا من الملهاة إلى أن تكون شخصياتها ملكية أو من الساسة أو على الأقل من الأغنياء والمثقفين، وذلك لأن الكارثة فى المأساة يجب أن تمس مجتمعا بأسره لكى تبلغ أعظم ما يتيسر لها من قوة.. ومن آثار انتشار الديمقراطية، أن أخذت المأساة اليوم تشتمل فى كثير من الأحيان على أبطال وبطلات من الطبقة العاملة، وهذا التوسع ثمين لنطاق إمكانياتها.

ويميل مخرجو المأساة هذه الأيام إلى إخراج مسرحية المشكلة، وهى ذلك النوع من المسرحيات التى تعالج مشكلة من المشاكل الاجتماعية أو الأخلاقية الخاصة، وذلك لكى يجعلوا الناس يفكرون فى تلك المشكلة تفكيراً جدياً.

ومسرحية المشكلة تتميز عادة بنغمة مفاجئة إلى حد ما من حيث أنها تعالج بطبيعة الحال المعضلات الإنسانية المؤلمة. فمسرحية المشكلة هى هذا النوع من المسرحيات التى تُوجدُ بطريق التضمين أسئلة محدودة، ثم تقدم عن هذه الأسئلة المحددة إجابة، أو تترك لنا نحن مشقة البحث عن إجابة ما لتلك الأسئلة. ومعظم مسرحيات إبسن وبرناردشو مسرحيات مشاكل.

## الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

ومسرحية المشكلة تقبل عليها الجماهير إقبالا شديدا فى أى عصر، وذلك نتيجة تغير وتبدل الأفكار من عصر إلى عصر، وحينما يكون المجتمع فى حال من التلاور السريع... إنها هذا النمط من المسرحيات التى تروق الأذهان المفكرة القوية، ومن ثم، تستطيع أن تسهم بنصيب غير قليل فى تقييم وتقويم المجتمع. أنها عرضة أيضا للإسراف فى تسهيل المشكلات التى تتناولها بنية التأثير المسرحى، ومن ثم، فقد تُسرف فى صبغتها الميلودرامية.

والناس ينظرون إلى المأساة عادة بوصفها لونا من ألوان النشاط الثقافى، إلا أن الحقيقة هى أن المأساة تكاد تكون من الأمور الطبيعية فى حياة الناس بقدر ما يكون التنفس أمرا طبيعيا فى حياتهم.

والعمل المسرحى يُستعمل بمقدار كبير اليوم فى معالجة الاضطرابات العقلية والاضطرابات العصبية، وهذه حقيقة من الحقائق التى يبدو أنها تؤيد رأى القائل بأن الألعاب المسرحية تنفيس ثمين لمشاعرنا. وبعض الأطباء النفسانيين يشجعون مرضاهم على «تمثيل» الأشياء التى ضايقتهم وجلبت عليهم الغم، وهذا التمثيل يؤدى اليوم أداء جماعيا يتيح الفرصة للمريض لكى يساعد غيره من المرضى الآخرين، وبهذا يتعاونون من حيث لا يدرون على تحقيق الشفاء. بيد أننا جميعا نقوم بالتمثيل بطريقة مختلفة تماما عن هذه الطريقة حقبة طويلة من حياتنا. فنحن، سواء كنا فى عملنا أو مع بعض معارفنا وحيثما وجدنا، خليط كبير من أجيال من الناس أو من الثقافات المختلفة.. وسواء كنا فى مجتمع غير ملائم أو فى منصب من مناصب المسؤوليات مضطرون إلى التمثيل، لكى نوفر على الناس الآلام، ولكى يسود السلام، ولكى نحمى أنفسنا من المتاعب.

ومعظمنا تقريبا نضع قناعا فوق شخصياتنا الحقيقية فى حياتنا الاجتماعية، بل نحن نحتاج فى بعض الأحيان إلى عدد من الأقنعة المتعاقبة القابلة للتغيير والتبديل، وهذه الحاجة الاجتماعية يمكن أن تنقلب بسهولة إلى طريقة من طرق الحياة التى تفيض بالنفاق والرياء وخداع النفس. ولعل مما يخفف أضرارها أن نعرفها على حقيقتها - أى أنها تمثيل فى سبيل التمكن والاستمرار فى الحياة. ومن ثم، فقد نتمكن من الشروع فى الاهتمام بها اهتماما فنيا، والتخفيف من حدة استنكارنا لما تفرضه علينا من ضرورات.

~~~~~ الباب الثاني - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحي

والظاهر أن حبنا الغريزي للتمثيل، يستوى فى ذلك سواء أخذنا دورا فى المسرحية أو جلسنا لمشاهدتها، على اعتبار أنها حاجة من حاجياتنا النفسية والاجتماعية الأصلية.

وتمثيل المسرحيات أو قراءتها - خاصة المأسوية - يزيد من الثقة بالنفس، والظاهر أنه يُنبّه الذكاء ويساعد على تطوير الفضائل الاجتماعية التى من قبيل التعاون والتعاضد وتحمل المسؤوليات، كما يساعد التطور الانفعالى على مستويات أعمق، وذلك لأن حضارتنا الراهنة هى حضارة تتهيب نوعا من الانفعالات القوية. ونحن حينما نتعلم فى سن مبكرة إخفاء هذه الانفعالات فى سرعة شديدة، قد نصبح عاجزين عن الشعور بها مرة ثانية، حتى تعود إلينا عن طريق تجربة تمثيل الأدوار الانفعالية القوية، هذا بالإضافة إلى أن المسرحية هى الفن الوحيد الذى لا يزال فنا جماعيا بطريقة لا مفر له منها.

وقيام الإنسان بأى دور فى المسرحية، سواء كان ذلك تأليفا أو تمثيلا أو إخراجا أو مساعدة فى أعمال المنصة، هو من باب المشاركة فى تجربة جماعية من نوع بنائى خلّاق له قيمته.

إن المسرحية فى أحسن صورها هى تمرين للخيال والتفكير، ليس بالقياس إلى الكاتب أو المخرج أو الممثلين فحسب، بل إلى المتفرجين أيضا. فالكاتب المسرحى يُبدع الشخصيات ويضعها فى مواقف مهمة، لها علاقة على نحو ما بالتجربة الإنسانية العامة. إنه كأنما يوجه الحديث إلينا قائلا: أنظروا، إن هذه عينة من الحياة أقدمها لكم، أليست عينة محزنة؟ أليست عينة جليلة فخمة؟ أو: أليست مضحكة للغاية؟ وقد يتساءل فى أحيان أخرى أقلّ «ماذا كان فى وسعك أن تفعل» أو ماذا عساك أن تفعل إزاء هذا؟

إن الممثل يحاول أن يعيش بُرْهة فى إهاب شخص آخر، وأن يدخل فى أحاسيس وأفكار شخصية متخيلة، وبهذا لا يقف عند زيادة سلسلة تجاربه المتخيلة فحسب، ولكنه على الأرجح يُعمّق حياته الشخصية أيضا.

ولكن الجمهور يشكل الجانب الثالث لهذا المثلث العظيم. مثلث الاستجابات الذى هو المسرحية، وبالأحرى الدراما، وهذا هو الجانب الذى يقف فيه الفنان المسرحى فى معظم الأحيان.

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

والجمهور الذكى الحاذق المتعاون يُسَلِّم نفسه لتجربة جديدة، يتقبل فيها عينة من الحياة ويتذوقها، ويُسهِم بنصيبٍ فى حياة قوم خياليين لا يختلفون اختلافا شديدا عن أشخاص من الأحياء الذين يعرفهم. وثمرةً لتلك التجربة، يجب أن يحصل الجمهور على بصيرة أشد عمقا وأبعد غورًا، ومشاركات عاطفية أفسح وأبعد مدى، وزيادة فى الخير والمحبة، لكنه يشعر أيضا بشيء من الراحة والتفريح، فإننا نتأثر بالأحداث المؤلمة المتخيلة، لكن هذا لا يحزننا بالقدر الذى كان قمينا أن يحدث لو عرفنا أنها أحداث حقيقية.

إن المسرحية - وخاصة المأساة - تعبير عن الرغائب الغريزية، وتنفس ثمين عن هذه الغرائز وتجربة تربوية خصبة، كما أن ارتباطاتها الفكرية هى أرفع الارتباطات وأسمها.

إننا - كإنسانين - إذاً مثلنا أو ذهبنا لمشاهدة المسرحيات فيمكننا أن نحيا حيات كثيرة بالإجابة. ومن ثم، يخيل إلينا على الأقل أننا وسّعنا دائرة تجاربنا، وفى هذا ما يقنعنا ويرضينا بعض الرضا، إذ يمكننا بهذه الإجابة، ونحن فى أمان تام، الحصول على ما نشتهى من خبرات مثيرة مُحْكَمَة ولها خطورتها، كما يمكننا الإحساس بالعواصف الهُوج من العواطف والانفعالات النفسية، التى لا يكاد يُظَنُّ أنها مما يُسمح به فيما نتمرس به من حياتنا الواقعية: إننا نستطيع فى وقت واحد أن نكون محترمين ومجرمين، عقلاء وحكماء، ومسلوبى العقول، خلطاء محبوبون ومعزولون، مشايخ طاعنين فى السن وشبابا فارغًا فى زهرة العمر. بل نحن نستطيع أن نغير جنسنا رجالا ونساء، ونستطيع أيضا - وذلك فى الملاحى - أن نجعل من أنفسنا بلهاء وحمقى، وهذا أيضا مما يرضينا ويُقنع نفوسنا، لأن ثمة بهلوانًا مختبئًا فى أغوار أشدنا رزانة وأكثرنا رصانة.

الناحية الاجتماعية فى الملهاة

كل المخرجين يعلمون أن أنواعا معينة من الملاهى تحتوى على قدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور، ولكن بطريقة غير مباشرة، وذلك لأن الفضيلة فى جوهرها، تنشأ من التقاليد الاجتماعية، ولكن بطريقة غير مباشرة، والضحك ظاهرة اجتماعية فى غالب شأنه.

ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، وإلا فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة التى شاركنا فى الضحك عليها شخصا آخر أو أشخاصا آخرين. والإشارة المضحكة التى نقرأها على انفراد فى رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا، إلا أننا لا نضحك عليها. وقد تروقنا شخصية فكاهية، إلا أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تُضحكننا إذا رأيناها فوق خشبة المسرح.

وإذن نستطيع القول أن الضحك فى جوهره ظاهرة اجتماعية، وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية. على أن الضحك يتوجه فى معظم صورهِ ضد ما فى هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة، حتى أن «برجسون» قد جَهَرَ بأن الخروج عما جرى عليه عُرف المجتمع شىء لا بد منه لإثارة الضحك فى نفوس الضاحكين. والضحك على هذا يصبح هجوما من المجتمع فى مجموعهِ، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئا غير اجتماعى.. شيئا شاذا يحتمل أن يؤدى إلى الضرر. على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أى شىء يكون من اليأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد.

وليعلم كل مُخرج أن ضحك الجماعة لا يتلاشى، إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العُرف المألوف. كما يجب أن يعلم أن عظمة الشخصيات المسرحية فى المأساة تدعو إلى افتقار الرحمة عند الجمهور، كما تمنع عظمة النمط فى الملهاة عن احتمال الضحك الذى يثيره هذا النمط، اللهم إلا فى الحالات القليلة التى

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى
يكون فيها هذا النمط حلو النكتة، وألاً يكون هو موضوع الضحك، بل تكون النكتة
هى المثير للضحك.

وهناك جزئية مهمة فى هذا الشأن، يجب أن يوليها مُخرج الملهاة كل عنايته
وتركيزه: وذلك عندما تختلف عقلية النمط أو عاداته عن المناسيب العادية للُعرف
الاجتماعى الذى يتمسك به الناس، عندما يشعرون بأن ذلك النمط ليس أعظم من
المُعدّل، فيثار الضحك.

وإذن يمكننا أن ننظر إلى الملهاة على أنها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك
لارتباطها بالصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء فى المجتمع. ولذا نجد أن سمة الضحك
لم تتلاش إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطورا أكثر نضوجا من غيرها.

وهى لا تكون موجودة وجودا شعوريا فى ذهن أي كاتب مسرحى فى اللحظة
التي يكون فيها مُنكبًا على كتابة ملهاته، وذلك لأن الملهاة لا تنشأ لأى هدف يمكن أن
يكون موجودا فيها، لكنها تنشأ من ذاتها هى، ولأجلها هى، ولذا لا حاجة بها إلى أن
تتضمن أية إثارة من فحوى الفضيلة العليا التى نرى أنها شىء لا بد منه فى المأساة.

إلا أنه يمكن لكتاب الملاهى أن يتركوا فى أذهاننا أقوى الذكريات، وذلك بسبب
حساسيتنا، وشعورنا باللياقة الأخلاقية... والضحك فى المسرح ينشأ مستقلا عن أية
اعتبارات خارجية سواء كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها، ذلك لأن
الضحك هو الذى ننشده فى الملهاة، وليس هدفها أو مغزاها، سواء كان هذا المغزى
خُلُقيا أو غير خُلُقيا.

لقد كان أرسطو يعتقد - على ما يظهر - أن مبعث الضحك هو الخط من مقام
المضحك منه، فالناس فى الملهاة، على ما يقول هو: يُصَوِّرون أردأ من صورهم الأصلية،
ومن ثم يصبحون مادة للضحك.

ويلاحظ بن جونسون هو الآخر أن ما يكون مُعَوِّجا أو ساقطا من كلام المؤلف أو
معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يُحرّك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة

الـبـاب الثـانـى - الرـؤـيـة الـاجـتمـاعـيـة لـلـنـص المـسـرحـي

ويستثيرهم فى الغالب إلى الضحك، ولقد اكتشف (كانت)، ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة، ومنهم (شوبنهاور) إلى (هازلت)، أن سر الضحك يكمن فى عدم التناسب بين فكرتين أو كلمتين، أو بين مجموعتين من الأفكار... يقول هازلت: «إن جوهر الشئ المضحك هو عدم التناسب، أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى.. أو اصطدام شعور بشعور آخر».

ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا فيرى أن الضحك يأتى من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقى، وعلى تلقائية معينة فى الموقف، أو فى الكلام أو فى الخلق الذى يبدو مضحكا.

إنه ليس من الابداع فى شئ أن نضحك على أناس يبعث منظرهم على الضحك، وإذا صدر عنا هذا كثيرا فى الحياة الواقعية، لوسمنا بالغلطة والحقارة والخسة. أما فوق خشبة المسرح، فقد نرى الأشخاص المضحكين وهم فى مواقف مربكة، ومن ثم، فنحن نضحك بغير إحساس بالإثم. والواقع أننا كلما أغرقنا فى الضحك كان هذا مدعاة لسرور الممثلين.

وقد نشعر أحيانا أيضا بالتفريج وتثلج صدورنا عندما نستطيع الضحك على أمور إذا وقعت فى الحياة العادية، لم يكن فيها ما يضحك أبدا.

ولا يفوتنا فى هذا المجال أن نتحدث عن المسرحية التجارية، تلك المسرحية التى تؤلف وتُخرج أساسا بأمل كسب المال، والتى يحتشد الجمهور أساسا لقضاء أمسية مسلية يتلهون فيها عن مشاغل الدنيا. وهذا اللون من المسرحيات شديد الذبوع فى كل بلاد العالم اليوم.

والمسرحية التجارية ليس فيها شئ مجافٍ للشرف، اللهم إلا إذا كانت من الناحية الفنية، أو الناحية الأخلاقية، حقيرة أشد الحقارة، بحيث أنها تهبط بالأذواق وتنحط بها بدرجة خطيرة، كما هو الحال فى الميلودرامات الضحلة التى شاعت فى القرن التاسع عشر، أو المسرحيات النظرية الاستعراضية المنفرة التى راجت فى فترة الانحلال فى روما القديمة. أو فى بعض المسرحيات التى راجت فى مصر فى فترتى الثمانينيات والتسعينيات.

الباب الثاني - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحي

إن المسرحية التى لا تُقدّم لنا إلا مجرد «تسلية» أو «تلهية»، هى مسرحية لا تقل فى نفعها وضررها عن القصة البوليسية، أو أَلغاز الكلمات المتقاطعة، أو الفيلم الهابط. إنها تتيح تفريجا أو شيئا من الراحة للعقول المتعبة والأجسام المنهوكة. وجميع المسرات شىء مستطاب ولا بأس به ما دام لا يُلحق بنا ضررا. غير أن هذه التلهيات يمكن أن تصبح عند بعض الناس «إدمانا» رذِلا أحمق لا معنى له.

ولكن لا يسعنا فى هذا المجال إلا أن نقول «إن المسرح لا يشذ عن تلك القاعدة التى تقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق».

ولنقا. تعرّض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك، وتحليل أسبابه، ومن ثم تعددت، بل تضاربت نظرياتهم فى هذا النوع.

وفى مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتى اسم «برجسون»، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك فى العبارة الآتية:

«ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعا من صميم الحياة، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيراً ألياً».

ثم تأتى نظرية «ملينان» وهى أعم من نظرية برجسون، فيقول:

«ينجم الضحك عن كل ما يدخل فى نطاق السخف والحمق، وفى الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تدبيراً ألياً».

ثم تأتى نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق أسباب الضحك إذا يقول:

«ينجم الضحك عن كل ما يثير فى النفس القلق والخوف فى البداية، ثم ينتهى بنهاية سعيدة موفقة».

وأخيرا يأتى «مارسيل بانيول» بكتابه الذى ظهر سنة ١٩٤٧م بعنوان «على هامش الضحك»، فيهدم هذه النظريات جميعا، وينقد من الأساس هذه العبارات التى تنادى بأن الضحك ينجم عن كل ما إلى آخره، وكأن هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التى تتولد عنها الكهرباء مثلاً.

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته فى منطق سهل واضح: ففى اعتقاده أنه ليس فى الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك، وإنما مصدر الضحك كامنٌ فى الشخص المضحك. فليس هناك شىء مضحك فى ذاته، إنما هى الظروف التى تحيط بالحدث أو الشخصية التى يمر بها هذا الحدث أو ذاك. فمثلاً هناك أخطاء فى الكلام، أو فى النطق تثير الضحك بعض الشىء، ولكن يزداد الضحك قوة إذا كان المخطئ فى الكلام أو فى النطق مُدْرِسا أو أستاذاً. ثم يزداد قوة أيضاً إذا كان المخطئ هذا عضواً فى المجمع اللغوى مثلاً.. وهكذا.

إن بانيول لا يُناقض برجسون على طول الخط، بل يُسلم معه بأن الإنسان لا يضحك إلا من إنسان آخر، أو يضحك من حيوان، أو من شىء بينه وبين الإنسان وجه شبه، إنما يختلف معه كُليَّةً فى تعليل أسباب الضحك. ففى رأى برجسون أن الضحك ينجم غالباً عن الدهشة، فيرد عليه بانيول هذا القول بالتعليل قائلاً:

«إن الضحك هو صيحة النصر، هو تعبير عن التفوق المؤقت الذى يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق على الشخص الذى يضحك منه».

وهكذا يُقسَّم بانيول الضحك إلى نوعين أساسيين:

١ - أن الضحك الأوّل هو الضحك بالمعنى الصحيح - أى الضحك السليم القوى الذى يستند إلى هذه القاعدة «إننى أضحك لأننى أشعر بتفوقى» وهذا ضحك إيجابى.

٢ - أما الضحك الآخر فهو قَاسٍ مرير، ويكاد يكون كثيباً، فلسان حال صاحبه يقول: «إننى أضحك منك لأنك دونى وأقل منى. إننى أضحك من عجزك ومن ضَعْفِكَ».

هذا ضحك سلبى، ضحك الازدراء، ضحك الانتقام والتشفى، وبين هذين النوعين من الضحك نلتقى بألوان عدة من صنوف الضحك يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتاً طفيفاً.

والمؤلف الهزلى يضع نُصب عينيه هذا المبدأ، وهو الحرص على أن يوحى إلى الجمهور الذى يريد إضحাকে الإحساس الدائم بأنه - أى الجمهور - متفوق على

الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى
شخصيات المسرحية فى الذكاء والمعرفة والإمكانات، وفى كل شىء.. ومن الجائز أن تشعر بعض شخصيات المسرحية بالتفوق على بعض فى المسرحية عينها. أمّا على الجمهور، فلا. ولهذا السبب، فإن المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلا على خشبة المسرح، وإلا أصبحت هذه الشخصية فى مستوى تفوق الجمهور، ولا يَشْعُرُ الجمهور بأدنى ارتياح لذلك.

وهكذا نلاحظ عادة أنه فى كل مرة يضحك الممثلون على المسرح أو على الشاشة، لا يُسمع ضجيج الضحك فى الصالة، اللهم إلا فى حالة واحدة هى عندما يكون ضحك الممثل دليلا على حماقته هو.

ونجاح أداء الشخصيات الكوميدية على المسرح يعتمد إلى حد بعيد على الإلقاء ونبرات الصوت، التى يجب أن تُلقى بها الكلمات بطريقة عادية طبيعية. وهذه النبرة بالذات هى التى تسمح للممثل أن يمزج بالفكرة الهزلية فى المسرحية دون أن يتنبه الجمهور إلى ذلك. حتى يباغته بالضحك. فهو يَقْصُرُ ببراءة وسذاجة وطيبة مثلا أشنع الأحداث وأبشع التفاصيل المزعجة، دون أن يبدى اهتماما لِكَسْرِ يحدث بساق إنسان أو لكوب ماء. فيقول فى غير إكتراث على الإطلاق:

«لقد ضاعت منى حماتى فى الخناقة، وسأذهب لأشتري واحدة بدلا منها».

ويكتمل فن الممثل الكوميدي فى إثارة الضحك، بفضل الإشارات والحركات الرشيقة التى يلجأ إليها.

ثم إنه يستعين بوسيلة أخرى لا تَحْيِبُ مطلقا فى إثارة الضحك، وهى أنه يتوجه بالحديث إلى الجمهور ويشركه معه فى المسرحية وقصتها. وهذه الوسيلة تروق جدا فى نظر الجمهور وترضى غروره. ومن ثم تُشْعِرُهُ بالتفوق.

وهناك مواقف تثير إضحاك الجمهور بشدة مثل مواقف اللبس أو الخلط بين الناس وطرق التلاعب والتنكير والتحايل، والسخرية والتهكم، والمفاجآت التى تأتى على عكس ما يتمنى الإنسان، إلى غير ذلك من هذا المَعِينِ الزَاخِرِ المتنوع. غير أنه توجد وسيلة تثير الضحك دائما، وجديرة بأن نشير إليها نظرا لأهميتها وشيوعها، وهى وسيلة التكرار.

~~~~~ الباب الثاني - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحي

التكرارُ الآلى للعبارة أو المشهد. ولقد لجأ المؤلفون والممثلون الهزليون فى جميع العصور إلى هذه الوسيلة التى لم تفقد جديتها فى أي وقت. وأخذت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتيجة منذ أن استغلها مولير فى جميع أعماله تقريبا.

ومهما يكن من أمر.. فمن المُسلَّم به أنه لا يجب إطلاقا التماذى أو المغالاة فى استغلال أية وسيلة من وسائل الضحك مهما بلغت درجة نجاحها، هذا فضلا عن أن كل مؤلف هزلى يجب أن يكون حريصا على إثارة إعجاب جمهوره، فلا يقدم له عنصريين فكاهيين متلاحقين، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين، بما يطلق عليه اسم «الحَشْوَة»، وليس الغرض من ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالا للاستمتاع بالضحك فحسب، بل هناك أيضا تعليل علمى نفسانى وهو إتاحة الفرصة للجهاز الذهنى الذى يصدر عنه الضحك ليقوم بعمله، إذ أن الضحك يحدث على إثر مقارنة أو إيجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه.

إن الشخص الذى فقد الأمل، أي الذى بات يشعر بأن الحياة تغلبه على أمره وبأن الناس جميعا متفوقون عليه، إذا أثرت الضحك فى نفسه، فإننا نرد إليه ولو إلى حين إحساسا بالتفوق على فرد من الأفراد، أو على جماعة من الأشخاص، ويمكن أن يُولَدَ فيه هذا الإحساس - بصفة مؤقتة على الأقل - طاقة جديدة من الثقة فى النفس والشجاعة على مواجهة الحياة.



## تغيرات الرؤية العامة من عصر إلى عصر

يجب على المخرج حينما يتولى قراءة نص ما (تاريخى - اجتماعى - مأساوى - كوميدى .. إلخ)، أن يتذكر أن المسرحية التى يبدو الآن أنها تدور حول موضوع شائع مبتذل، ربما كان موضوعها جديداً، وطريفاً وقت كتابتها، وبأن المسرحية إن كان موضوعها يبدو عصرياً مغالياً فى عصريته، عندما كُتبت، ربما أصبح الآن شيئاً غامضاً غير مفهوم. وبالتالى يجب عليه - كمخرج - أن يراعى ذلك عند العرض على الجماهير، واضعاً فى اعتباره أن مجالات الرؤية العامة تتغير من عصر إلى عصر، وأن المسرحية كلما كانت عصرية استهوت جمهور العصر الذى كُتبت فيه.

والكاتب المسرحى الذكى هو الذى يكتب لجمهور عصره، فهو لا يملك أن يكتب للأجيال القادمة، لأن عمله يجب أن يخرج على خشبة المسرح أثناء عصره، ثم هو لا يستطيع أن يعلم ماذا عسى أن يكون المسرح من ناحيته الروحية والمادية بعد عدة أجيال، فى ميدان المؤثرات الضوئية البارعة والفيوض، والدوائر الضوئية، والأنوار الملونة... إلى آخر هذه الاختراعات المتجددة فى تكنولوجيا المسرح الحديث.

إن المهمة الكبرى الملقاة على عاتق كل من الكاتب والمخرج هى إمتاع الجماهير (جماهير زمانها) اللذين يعيشان فيه، بما يكفى على الأقل لإغراء هذه الجماهير بالجئ لمشاهدة مسرحياتهما.

والواقع أن أمام الكاتب والمخرج فى أيامنا هذه فرصاً أكثر مما كان يُتاح للكُتّاب فى الأزمنة السالفة، بصدد اختيار نظام المنصة التى تظهر عليها مسرحيتهما، وإن كان يجداً نفسيهما مقيدين بقيد صارم من ناحية الموضوعات المسرحية التى استنفدها كُتّاب من قبل، أو بتقليدية خشبة المسرح، وقلة الامكانيات الفنية أو المادية، أو التقيد بمؤثرات الروح التجارية التى تجتاح المسرح اليوم، أو بقيود الرقابة كذلك.

~~~~~ الباب الثانى - الرؤية الاجتماعية للنص المسرحى

وليس مهما - فى بعض المسرحيات - أن يُغضب الكاتب عددا من معاصريه إذا كان لديه ما يمكن أن يقوله لجمهوره.. إلا أنه - ويا للأسف - يوجد كثير من مؤلفى المسرح المعاصر - سواء فى مصر أو فى الخارج - يشاركون فى عملية عبادة نجوم المسرح التى تحملهم كثيرا على الكتابة المسرحية، وفى بالهم ممثل معين، أو ممثلة معينة (يُفَصَّل عليه أو عليها دورا بالذات)، بالإضافة إلى ما هو مقرر من أن المهزلة أو المسرحية (Farce) يُرجى أن يستمر عرضها مدة أطول، وأن تأتى بإيراد أضخم، بينما المسرحية الشعرية أو المأساوية أو الاجتماعية قد لا تظهر إلا على مسرح صغير، ولمدة من الزمن أقصر.

إلا أن الكاتب المسرحى الملتزم بقضايا عصره عليه أن يكتب لأولئك المتعلمين الذين يفتقرون إلى الأمانة الفكرية، وفى عصر اليزابيث نفسه كانت توجد مسارح عامة تغشاها جماهير مختلطة من النظارة، ومسارح تُدعى «مسارح خاصة»، تقدم مسرحيتها لجمهور أكثر تهذبا وتأديبا.

والكاتب المسرحى مقيد أيضا بأفكار عصره، حتى إذا استبعدنا عوامل الرقابة والقيود القانونية الخاصة. وهو لا يستطيع أبدا أن يبعد بعدا شديدا عن الزمن الذى يعيش فيه فى شؤون السياسة والدين والأخلاق والتفكير العلمى، أو أى موضوع آخر من الموضوعات التى تختلف فيها الآراء، حتى وهو يرسم شخصيات مسرحياته نراه مقيدا بأفكار زمنه ودعاواه الجارية.

وعلى مستوى الكوميديا، نجد أن كل ما يَصْحَكُ له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيما، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يُعَامِلُ المؤلفات المعاصرة بالطريقة التى نُعَامِلُ نحن بها مؤلفات الماضى.

ولقد جاء فى كتاب الفيلسوف «برجسون» عن الضحك: «Bergson Le Rire» «ظاهرة الضحك هى رد فعل يصدر عن الإنسان الذى يعيش فى المجتمع، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك متمشيا مع المجتمع الذى يعيش فيه الإنسان، أو على الأصح مع الحضارة التى يسير الإنسان فى ركبها».

الـباب الثـانى - الرـؤية الاجـتماعية للنـص المـسرحى

وفى عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر ما يتأثر بالعنصر الالى فى الضحك، وبالنواحي المرئية فى المشاهد المضحكة، ولذا نراه يضحك عند مشاهدة مسرحيات مولير، التى تعتمد على هذين العنصرين.

ومن هنا، نخلص إلى أن المسرحية كلما قُدمت إلى جمهور جديد من المتفرجين أتاح هذا إمكانيات جديدة، وأن التغيرات فى بناء المجتمع، وفى أحوال الناس وعاداتهم تفسح المجال أيضا لأنواع جديدة من التناول المسرحى.

الباب الثالث

الرؤية الفنية للعرض المسرحي

الرؤية الفنية

يجب تصميم كل عنصر من عناصر الإخراج أو انتفاؤه بدقة. ويلاحظ أن تصميم التشكيلات والحركات الرئيسية، وما يستدعيه التوقيت بوجه عام، تدخل فى طلب مهام المخرج. بينما الإيماءات ونبرات الكلام، تكون عادة من تصميم الممثل الذى يؤديها.

أما حركات الشغل، فيصممها المخرج بالاشتراك مع الممثلين. ومن أهم واجبات المخرج، أن يجلس فى مكان المتفرج أثناء التمرين «البروفات»، ويلاحظ كيف سيكون وقع كل مؤثر فى النظارة، وهذا أمر لا يتأتى للممثل نفسه أن يحكم عليه حكما صحيحا. ومن ثم، فأية مقترحات من جانب الممثل يجب أن تكون موضع الملاحظة والتعليق من المخرج، بل والتصحيح إن اقتضى الأمر.

بيد أنه يجب ألا يغيب عن بال المخرج أن التمثيل لا يدخل فى صميم وظيفته تماما كما لا يدخل الإخراج فى صميم وظيفة الممثل.

ويتولى عادة تصميم أو اختيار المناظر وملحقاتها شخص واحد، مع ضرورة موافقة المخرج على التصميم والاختيار، لأن تشكيلات الحركة وخطواتها تتوقف على أحجام المناظر وقطع الأثاث، وعلى أشكالها وصفاتها النوعية. وكذلك الحال مع مصمم الملابس، والماكياج ومهندس الصوت، ومهندس الإضاءة، ومؤلف أو موزع مُعدّ الموسيقى، والمؤثرات.

أما الممثلون، فينفذون تشكيلات الحركة وخطواتها، وكذلك الشغل المسرحى وألفاظ الحوار، وعمليات التوقيت حسب رؤية المخرج وتحليله لمواقف وأحداث وشخصيات المسرحية.

ومن وظيفة الإخراج أن يترجم الشخصيات المهمة فى المسرحية، بطريقة تجعلها حركية نابضة لا جامدة ساكنة، وخاصة الشخصيات الحركية Dynamic تلك التى تتغير، أما الشخصية الجامدة Static، فتبقى على حالها طول الوقت، فماكبث من

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

الممكن ترجمته على اعتباره شخصية جامدة باعتباره مجرماً من قوته، وتجمع من هزيمته. غير أنه من الأفضل ترجمته كشخصية حركية، فنجعل منه بطلاً في البدء، فيظهر بمظهر الخنوع، ثم نجعله ينحط أدبياً بسبب عدم استقراره في مركزه، ثم أخيراً نجعله هازئاً «يتحدى القدر» وهكذا.

ولما كان كل نص يحتوى على عدة قيم، فمهمة المخرج والممثلين والمصممين وكل من يعمل بالمسرحية من فنانين، وفنيين، أن يبذلوا قصارى جهدهم للإسهام في التعبير عن تلك القيم التي يُتفق عليها مع المخرج. ووظيفة المخرج نقل القيم بالتشكيلات والحركة والخطو، ووظيفة الممثلين نقلها عن طريق الشغل والإيماءة ونبرات الصوت، في حين ينقلها المصممون والمنفذون بمجالهم الخاص.

أما الممثل، فيجب أن يتوافر له أمران: موهبته، واستجابته... فمتى كان موهوباً في فنه مستجيباً للشخصية التي يريد أن يشخصها في إهابه، استطاع أن يتلبس بموضوعه مستعيناً على ذلك بألوان المعالجة التي تيسر له إمكانية التمثيل والاندماج.

إن أكذب شيء في الفن هو التحديد، ولا أوهى من تلك القواعد التي تقام صلبة جامدة، لا تلائم طبائع الحياة والأحياء. فما أكثر البواعث والدوافع وما أشد الحوايا والعُقد في بطائن الضمير، وما أعصاها على التحليل والتخريج والتأويل، وهي في تشابكها وتداخلها تأبى أن تخضع للضوابط والقواعد، وأن تنقاد للحدود والقيود.

إن المخرج ذو الضمير الفني، يجب أن يراعى في اختيار وتوزيع أدوار عمّله الفني، مصلحة الجمهور أولاً، ومصلحة العمل الفني أولاً وأخيراً، لا أن يتخذ مسألة توزيع الأدوار وسيلة لمحاباة الممثلين أو الممثلات أو رِشوتِهِم.

وتتوقف صلاحية الممثل لدور بعينه على ملائمة ذلك الدور، أكثر من قدرته الحرفية في التمثيل. والأحسن أن يُجرى للممثلين اختبارات فنية في الأدوار المراد توزيعها، وستتجلى مقدرة كل ممثل أو ممثلة على التمثيل في أثناء القراءة، مع مراعاة مدى مقدرة الممثل على جعل صوته مسموعاً في الصف الخلفي من الصالة وأعلىها، دون أن تتأثر ميزات صوته. فهذا كل ما تتطلبه الواقعية من المقدرة الحرفية التمثيلية.

الرواية الفنية للعرض المسرحي

والأدوار العاطفية تحتاج إلى أكثر من ذلك، كدقة الحركات وليونة الإيماءة، وتنوع الصوت، وانطلاق العواطف، وما إلى ذلك.. ويجب على المخرج عدم استخدام الممثلين المتشابهى الوجوه أو الصوت فى المسرحية الواحدة نفسها.

ولما كان لكل منطقة من مناطق المسرح خصائصها، فإنه ينبغى على المخرج تنسيق كل تشكيل فى المنطقة التى تصلح أكثر من غيرها لأبرز مميزات الجوهرية.. فمثلا:

١ - تختلف مناطق المسرح فى قوتها الكامنة، من اليمين إلى اليسار، وهذا يعنى أنه إذا وقف شخصان فى ناحيتين متقابلتين، فمع فرض تعادل العناصر الأخرى يكون الشخص الواقع فى المنطقة اليمنى أقوى من الواقف فى منطقة الوسط أو اليسار.

٢ - مناطق أعلى المسرح، نائية عن المتفرج، وبذا تكون فاترةً وبعيدة.

٣ - المناطق القريبة من حوائط المنظر رقيقة وتتسم بالألفة، بينما أسفل الوسط الذى يعتبر منعزلا عن المنظر يتسم بالخشونة.

٤ - المناطق اليسرى أشد فتورا من اليمنى، وكثيرا ما توحى بشيء من الكآبة، وكلما كانت علاقة أحد الأشخاص المسرحية بالنظارة وثيقة، زاد اهتمامهم به.

ويمكن الحصول على هذه العلاقة بالوسائل الآتية:

(أ) الاقتراب من النظارة.

(ب) الاستدارة نحو النظارة.. والاستدارة أعظم تأثيرا من الاقتراب سواء كان اتجاه

الممثل نحو النظارة «الاستدارة إلى الخارج» أى خارج نطاق خشبة المسرح.

والمخرج الناجح، هو الذى تبين تشكيلاته على المسرح علاقة كل شخص بالآخر، وكذا علاقته بكل جسم رمزى على المسرح، وإذن فيجب مراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائيا نحو مركز الاهتمام.. ومن أُلزم الضروريات للتشكيلات أن تتنوع باستمرار.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

ويجب ألا تختلف أوضاع الشخصيات فى التشكيل فحسب، بل ويجب أيضا ألا يتكرر تنسيقها، حتى ولو تغيرت الشخصيات، إلا فى الحالات التى يقصِد المخرج فيها لفت النظر إلى أن أحد المَشَاهِد يردد صدى مشهدٍ آخر.

وهذا يعنى أن المسرحية تحتاج فى المتوسط إلى ما بين مائة ومائتين تشكيل بخلاف التنوعات البسيطة. ومن وسائل تنويع التشكيلات أن يغير المخرج المناطق، كما يجب عليه أن يبدأ تشكيلاته بمنطقة غير مهمة، ثم ينتقل إلى منطقة مهمة، فأهم منها.. وهكذا.

ويجب ألا يُرتَّب تشكيل شخصيات مسرحيته فى خط مستقيم.. والأوفق له أن يلم بطرق تخطيط تشكيلاته على الورق أولا، ثم يطبق هذه التشكيلات على خشبة المسرح، فما يبدو مناسباً على الورق يبدو كذلك على المسرح.

ولما كان المخرج هو رئيس الجماعة المُفسِّرة للنص المسرحي، فله وظيفة ثلاثية المهام: أولا: يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذى يحاول المؤلف المسرحي أن يحصل عليه بمسرحيته.

ثانيا: يجب عليه تصميم خطة إخراج تُنتج الأثر المطلوب على المَشَاهِد.

ثالثا: يجب عليه أن يستخدم فنون المسرح كافة لتنفيذ خطته، وأن يُوجد خداع الإيهام بالحقيقة.

ولتحقيق ذلك، لابد أن يكون المخرج صاحب خيال، لتصوّر خطة الإخراج التى ستحقق تلك النوايا، وأن يكون على إلمام تام بجميع فنون المسرح لتنفيذ خطته.

والمخرج الذى يفهم تماما طبيعة عمله، يجب عليه أن يدرس المسرحية من جميع زواياها كي يفهمها، ويلم بكل ناحية من نواحيها... يجب أن يستجيب لكل محتوياتها العاطفية، ويدرك النواحي الذهنية، ويتعرف على صفاتها الفنية الجميلة، ويكشف كُلاً من قوتها وضعفها الفنى.

ومن أهم الأمور التى يجب على المخرج تقريرها قبل البدء فى إخراج المسرحية وحتى تتحدد رؤيته الفنية بناء على ذلك، معرفة نمط المسرحية.. هل هى كوميدية

الـباب الـثالث - الـرؤـيـة الـفـنـيـة للـعـرض الـمـسـرـحـي
أخلاقية، أم كوميدية موقف a comedy of Situation، أهى راقية أم هابطة؟ وهل هى
كوميديا مُبالغٌ فيها (فَارْسُ)؟.

فإذا كانت مسرحيةً جادة، فهل هى تراجيديا أم دراما أم ميلودراما؟ وماذا عن
دوافعها؟ ومركز بطلها؟ وإذا كان فيها أثر من الفنتازى. فما درجة أهميته؟ أيجب تناول
هذه المسرحية على أنه فانتازى؟ أو كوميديا أم دراما؟ وأى مظاهرها يلزم إعطاؤه أعظم
تأكيد؟، بعد ذلك عليه تقييم مختلف عناصر المسرحية: قصتها، وحبكتها ولُغتها،
ومنظرها، وحالتها المزاجية، وفكرتها، وستختلف هذه العناصر فى أهميتها من مسرحية
إلى أخرى.

وعند تحليل مسرحية معينة، يجب على المخرج أن يقرر أى عنصر أو عناصر يجب
أن يلقى أعظم تأكيد كى ينقل نوايا المؤلف على خير وجه، ويُنتج أعظم استجابة عاطفية
لدى المشاهد.

وللأسف الشديد يميل بعض المخرجين إلى إخراج كل مسرحية بالأسلوب نفسه
وهو أسلوبهم الخاص، وهذا يرجع عادة إلى عدم معرفتهم الأسلوب الأمثل، أو
إخفاقهم فى معرفة أهمية الأسلوب فى تحقيق إخراج ممتع ومقنع، فتكون النتيجة تشابه
المنظر فى كل المسرحيات التى يُخرجها هؤلاء المخرجون، وغالبا تُسلب روح أية
مسرحية بسبب ذلك.

لذا يجب أن يكون الأسلوب الذى يختاره المخرج هو الأسلوب نفسه الذى كُتبت
به المسرحية، إلا إذا كان هناك من الأسباب ما يبرر اختيار أسلوب آخر، فإخراج هاملت
مثلا كتراجيديا إغريقية، يُتلف تماما حيويتها الكاملة الدموية، واتجاهها وسير التمثيل،
والتأملات المتغيرة والمألوفة فى المسرحية، وتحولها إلى مسرحية مُملة.

وإخراج أوديب كتراجيديا إليزابيثية معناه تحطيم جدّيتها، وتقديمها المحزن نحو
مصير الهلاك، والحصول على إخراج أجوف وعديم المعنى.. وهكذا.

إن تناسق الأسلوب ليس قاصرا على الكتابة أو على التمثيل، بل ينطبق على
جميع عناصر الإخراج. وبالطبع ليس من السهل دائما، ولا من الممكن دائما الاحتفاظ

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

بتناسق الأسلوب، فالتناسق فى المسرح ليس عشوائيا، بل هو مرتبط بقدرة الممثلين على الأداء والمعاشية وعلى خشبة المسرح، ومساحتها، وإمكانياتها الفنية، كما أنه مرتبط بميزانية المسرحية، وتصميم الملابس، والإضاءة، والأقنعة.. إلخ.

إن المناظر الملائمة فى إخراج جيد، تضيف كثيرا إلى متعة المُشاهد، كما أن بوسع الطريقة التى يمثل بها الممثل المثقف على المنصة تعطى متعة للمُشاهد فى حد ذاتها، كما تعمل على إضاءة الشخصية المُمثلة، وهذه القيم الجمالية الفنية لا تخص المخرج كثيرا إبان المراحل الأولى من تحليله للمسرحية، ولكنه يجب أن يكون مدركا كى يستطيع التعرف عليها وينتفع بها إلى أقصى حد. وهذه القيم قادرة على أن تزيد كثيرا من السرور الذى يشعر به المتفرجون وهم يشاهدون الإخراج، إذ يحصلون على الرضا إلى أن ينتهى الإخراج.



يرتبط تصميم المنظر المسرحي مع إسقاطات الإضاءة ورقعة خشبة المسرح مع عدد الممثلين الذين يظهرون على الخشبة وذلك حتى يتم تأكيد الممثلين وإظهار قدراتهم.

الفصل الأول

- مشكلة الإيهام فى المسرح.
- رسم الشخصيات عملية غريبة وغامضة.
- نمو الشخصية المسرحية.
- روح الإيقاع العالمى الشامل.

مشكلة الإيهام فى المسرح

إن الخاصية الوحيدة التى تميز الفن المسرحى هى وجود جمهور من النظارة، ونحن فى مقدورنا أن نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات، والأمتعة «الإكسسوار» التى تُستخدم فوق المسرح فى أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية، إلا الجمهور الذى لا يمكن أن يُحذف أو يُستبدل.

والتأمل فى هذا الكلام لحظة يمضى بنا طويلا نحو تحديد معنى كلمة (مسرحية). المسرحية نظريا: هى فن التعبير بواسطة حكاية تُروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض فى مكان واحد، كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض، وكما أن الشِعْر هو ذلك الفن الخاص الذى يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية، كما أن القصة هى فن التعبير بواسطة حكاية تُروى بأسلوب منثور.

أما المسرحية عمليا: فهى قصة ننقلها للجمهور بواسطة فرقٍ من الممثلين، وتستلزم أشخاصا كثيرين يحملون هدفها ومغزاها، وليس شخصا واحدا كما هو الحال فى القصة، ويخضع هذا النقل لتصميم عالم المسرح بوصفه عالما متميزا عن المسرحية، وإن كان يشتمل عليها.

وهناك أمر ينبغى أن يضعه كل مُخرج فى اعتباره ويطبقه باستمرار عند تقييم أية مسرحية يقرأها: ذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيائها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة. وإذا أراد تقديرها كفن درامى يجب عليه أن يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور، فمسرحية بلا ممثلين أو جمهور شىء لا يمكن أن يستوعبه عقل.

كما يجب على الكاتب المسرحى أن يتذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها فى مسرح، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا قبل كل شىء وبعد إلا بشرا، وأمام جمهور من البشر.. إلى آخر حدود البشرية.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وهناك مشكلة مهمة طالما ارتطم بها المخرج المسرحي.. ألا وهى: مشكلة قوة واحتمال الممثل: فكل مسرحية تقريبا تشتمل ولا بد على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار، ومن المعقول ألا يستطيع أى ممثل، اللهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريبا، أن يستمر ليلةً بعد أخرى يظهر على المسرح لمدة خمس ساعات يوميا. وعلى هذا، فلا بد للكاتب المسرحي - لأسباب كلها مادية خالصة - أن يخضع لقانونٍ مسرحي عام وأن يكون قانونا غير مكتوب، يلتزم فيه بألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتا أكثر من ثلاث ساعات. كما لا يزال ثمة أمر مهم آخر.. فمن الطبيعي أن يجعل الكاتب المسرحي نصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الأدمية التى يستخدمها فى عمله، فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فوق المسرح طوال زمن التمثيل، فالممثل الذى يقوم بتمثيل هذه الشخصية مهما أتاه الله من القوة والنشاط الذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل، لا يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة.

ويبقى سؤال يلح علينا وهو:

هل الأداء المسرحي المعروض علينا فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة؟ إن كاستلفترو Castelvetro، وهو من أقدم نقّاد عصر النهضة يقرر أن: «العرض المسرحي يجب أن يُبعد عن أنظارنا صور الشئ الممثل، لا أكثر ولا أقل» ومثل هذا الرأي يحتاج إلى كثير من المناقشة والمحاورة حتى نصل فيه إلى قرار. ويبقى تساؤلنا: عما إذا كان الأداء المسرحي يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة، وقد يميل البعض إلى الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذج) الذين يأخذون ما يشاهدونه على أنه حقيقى.

ولكن الحقيقة التى لا مَظَن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى، يمكن أن يُخدعَ حقيقة، فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثا واقعية، مهما كان وجه الشبه بينها وبين «الأصل».

الـباب الثالث - الروئية الفنية للعرض المسرحى

إن الإيهام المسرحى الحقيقى لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذى يراه هو غاية، ولكنه يتوقف على تغاضيه عن الحكم بأنه ليس غاية. وذلك ليس لأننا لا ننخدع انخداعا كليا على الإطلاق، أو شىء من قبيل هذا، ولكن محاولة للتسبب للناس فى أكبر أنواع الإيهام الذى تُطبقه حواسهم، وهم جلوس فى المسرح، وهو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضيعة التى تبذل أقصى جهدها فى القيام بالإشارات الطارئة المكلفة، لشعورها بعجزها فى التأثير على القلب أو العقل. والمسؤولية تقع فى ذلك أولا وأخيرا على مخرج العرض المسرحى.

وحتى نستكمل جوانب المشكلة نقول: صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية، قد نربط الأحداث القصصية التى تظهر على المسرح بالحياة الواقعية التى حولنا، ولكننا حتى فى مثل هذه الأحوال لا نتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة أم لا.. والصحيح أن نعتبر القصة دائما رمزا للحقيقة، أو تركيزا لها، وليس بديلا عنها.

رسم الشخصيات عملية غريبة وغامضة

تبدأ عملية رسم الشخصيات المسرحية من خلال فكر وتصوير الكاتب المسرحى، ثم تُحدد وتُجسد ويتم تطويرها على خشبة المسرح بواسطة المخرج، ومجموعة الممثلين والفنيين وجمهور المسرح الذى يهيمه كثيرا العقدة المسرحية، والعقدة تكون من ابتكار المؤلف، وبنائها يكون عادة من الأمور الآلية أكثر مما يكون ثمرة التفكير والابتداع.

ولما كان الكاتب المسرحى فنانا أصيلا، كان من واجبه بطبيعة الحال أن يوجه أكثر اهتمامه إلى عناصر عملية الكتابة المسرحية، تلك العناصر التى تهيئ له أكبر الفرص لمهمة الإبداع. والمسرحيات تنشأ من الشخصيات فى حالة الفعل، وهى فى صراع فيما بينها ومن ثم فإن الجمهور يُستقطب - أى يتجمع - حول شخصية أو مجموعة من الشخصيات تحاول ما وسعتها المحاولة أن تصل إلى هدفٍ يستحق أن تصل إليه، وهذا ما يسعى إليه بكل جهدهم مجموعة الممثلين للمسرحية وعلى رأسهم مخرج العرض المسرحى.

إن جرثومة الفكر التى تقوم عليها المسرحية لا تكاد تتولد حتى يشرع كُتّاب كثيرون فى عملية الكتابة، وذلك بتطوير الشخصيات. فالفكرة تأتى أولا، ثم تأتى الشخصيات بعد الفكرة، ثم تأتى القصة بعد ذلك كله.

والمسرحيات التى ظفرت بالشهرة الحقيقية فى جميع العصور تمتاز عادة بميزة إبداع شخصياتها، وحيوية عملية الإبداع هى السر فى خلود أمثال تلك المسرحيات.

واهتمام المؤلف، والمخرج، ومجموعة الممثلين برسم الشخصيات وتجسيمها يُعطى للملاهى والمآسى والمسرحيات الجدية قوتها وعنقوانها، بل وخلودها. ولعل هذا يفسر لنا السبب فى أن المهازل والميلودرامات - تلك المسرحيات التى تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات، قلما تعيش بعد العهد الذى كُتبت فيه.

وعملية رسم الشخصيات عملية تستعصى على التحليل. ومسألة إيجاد الشخصيات برمتها مسألة غامضة، بل لعلها أشد غموضا والتواءً عند الشخص الذى

الـبـاب الـثـالـث - الـرؤـيـة الـفـنـيـة للـعـرض الـمـسـرـحـي

يوجد الشخصية منها عند أولئك الذين يبتسمون أن يكتبون وهم يشاهدون ميلاد الشخصية. إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع إليه.. عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات.. كما أنها تستعصى على التعريف الدقيق المضبوط.

إن أول عقبة في سبيل إيجاد الشخصيات المسرحية ذات الأبعاد المتكاملة والتي يمكن أن يُصدقها العقل، هي عقبة تحديد وقت الفعل، وربطه بمدة قد لا تزيد على ساعتين، ومناطق الصعوبة في نشوء الشخصية المسرحية وتطويرها هو وجوب إنجاز هذه العملية في وقت أقصر بكثير جدا من الوقت الذي يمكن أن تستغرقه في الحياة الحقيقية، أو في القصة الطويلة مثلا.

وعندما يحاول الكاتب المسرحي تشكيل شخصية من الشخصيات وتجسيمها تجسيما كاملا.. التجسيم الذي يُشوق الجمهور ويشير اهتمامه، فإنه يواجه ضرورة ضغط جميع المقومات التي يكشف بها عن هذه الشخصية، وقصرها على لحظات من الزمان خاطفة. أما الآفة الثانية التي تعترض عملية الإبداع التي يقوم بها الكاتب، فهي ناحية النقص المادي «المالي»، والذي تشكو منه جميع الأوساط المسرحية.

وهناك مشكلة ثالثة تعترض الكاتب المسرحي، وهي أفق الزمان والمكان المحددان بمدة ورقة معينة. فلا يجب على الكاتب أن يطلق لخياله العنان ليتجاوزهما، وإلا أدى هذا إلى صعوبات مكانية وزمانية، تُحمّل المسرحية مزيدا من الإمكانات المادية، التي تضع المخرج العارف بقيمة وتكاليف الإخراج في ذهولٍ وحيرة.

لذا يجب أن يُراعى الكاتب أثناء عملية الكتابة المسرحية مجموعة القواعد والقوانين التي تفرضها طبيعة العمل المسرحي وإمكاناته المادية والفنية. وهذا ما نسميه - نحن المخرجين - بإطاعة الكاتب لقواعد الوسيط المسرحي الذي يكتب له.

ومن الضروري أن يبدأ الكاتب المسرحي في تخيل كُلاً من شخصياته تخيلا كاملا، وأن يطورها تطورا تاما قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل. وَمِنْ الكُتَّاب مَنْ يستعين على ذلك بكتابة تواريخ أو تراجم كاملة، مبتدئا بالأفعال والوقائع التي وقعت للشخصية منذ نعومة أظافرهما، ثم يتدرج بعد ذلك حتى يصل إلى اللحظة التي تدخل

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

فيها الشخصية فى فعل المسرحية. وهذه الطريقة تساعد فى الحصول على صورة كاملة شاملة يمكن فيما بعد أن يبلورها ويتسامى بها حتى يجعلها شخصية مسرحية يمكن أن يصدقها المتفرج، ويمكن أن تدخّل فى رّوعه. وكتابة أمثال هذه المعلومات عن الشخصيات ربما أمكن أن يؤدى إلى حصولنا على مسرحيات مزدهرة متكاملة.

ومن الضرورى ضرورة قصوى للكاتب المسرحى أن يتخيل شخصياته تخيلا قويا وبكل مشاعره، قبل أن يخط سطرًا واحدًا فى مسرحيته. وثمة خطر مُحقق ينجم عن عدم تطوير الشخصية تطويرًا تامًا كاملاً قبل كتابة الحوار، فالشخصيات إن لم تكن خصبة فى بنائها كانت مصدر متاعب شديدة - إن لم تكن مصدر شرور أخرى، أشد مما ينجم عن القصة الركيكة من شرور ومتاعب. وواجب كل كاتب ألا يقتصر فقط على معرفة قصة كل شخصية كما تبدو فى المسرحية، بل عليه أن يعرف أيضًا ماضى أسلافها وتواريخهم.

ويعتقد كثير من المخرجين والنقاد من أصحاب الآراء والنظريات فى الكتابة المسرحية، أن المسرحية إنما تنشأ من الصراع الدائر بين الشخصيات، ولكن الحقيقة أنه قبل أن ينشب أى صدام حقيقى بين شخصيتين، أو قبل أن ينشب صراع داخلى فى صميم الشخصية، يكون مما لا بد منه للكاتب أن يتخيل ذوات شخصياته تخيلاً تاماً، وأن يطورها تطويراً كاملاً.

والكاتب إن لم يعرف نواحي القوة ونواحي الضعف فى شخوصه يكون من غير المحتمل أن يستطيع إحداث أى لون من ألوان الصراع الأصيل الذى ينشأ منه الفعل فى المسرحية.

وهناك نصيحة طالما رددتها المخرجون للكُتاب المسرحيين - المبتدئين منهم والمحترفين على السواء - وهى ألا يجلس الواحد منهم ليكتب مسرحيته، إلا بعد أن تكون شخصياته شديدة الوضوح فى ذهنه، فهو لا يجعل شخصياته شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية، إنما هو يتخيلها، ثم يُبدعها.. فإذا أصبحت شخصيات بالفعل تركها وشأنها تفعل ما تشاء.

الرواية الفنية للعرض المسرحي

والشخصيات التي يتخيلها الكاتب تخيلا كاملا دقيقا، يمكن أن تنشأ منها العُقدة أو الفعل . فالكاتب يبدأ أولا بسَبْكِ فكرةٍ وإحكامها، ثم يمد الفكرة بشخصيات، وتوضيح هذه الفكرة يتطلب نمطًا خاصًا لكل شخصية، ومن خلال هذه الأنماط المتباينة يتصور المخرج شخصياته، ويجسدها، ويحيطها بالجو العام والمناسب الذي يساعد على توصيلها حيّة لجمهور المشاهدين.

والشخصيات يجب أن يصورها الكاتب تصويرا واضحا محدد المعالم لا تحدثنا إلا بما يلائم طبيعتها. ويمكن تقسيم شخصيات المسرحية على وجه التقريب إلى فئتين عامتين: فئة الأشخاص الحقيقيين الطبيعيين الذين لا يستغنى عنهم فعلُ المسرحية بحال من الأحوال، والذين لن تقوم للمسرحية قائمة إذا غابوا عنها... ثم فئة الدُمى الثانوية أو الذين لا يقومون في المسرحية إلا بدور عابر أو بخدمة عَرَضِيَّة، إلا أن وجودهم، بوصفهم أناسا طبيعيين، ليس له قَدْر من الأهمية في نظر الجمهور.

وتحديد الخط الفاصل بين جعل الشخصية المسرحية شخصية ثابتة أصلية، أو شخصية دُمِيَّة، مشكلة صعبة، فالشخصية العارضة يجب أن تكون ذات صِبْغة واقعية كافية لأن تجعلها ممكنة التصديق وهي تقوم بموضوع عملها، إلا أنها يجب أن تظل بالقدر الكافي في خلفية المسرحية، حتى لا تثير اهتمامنا بها مادام أنها ستبقى بالضرورة في نطاقها المحدود.

ونوع المسرحية يجب أن يكون العامل الأول والأخير في تحديد عدد شخصياتها، وإن كان من المستحسن أن يقلل الكاتب من عدد شخصياته إذا طمع في قبول مسرحيته للإخراج، ولأن ضخامة أفراد هيئة التمثيل ترفع نفقات الإخراج.. والناحية التجارية في أي وسيط مسرحي بكل أسف تتطلب الاقتصاد والتوفير في نفقات إخراج أية مسرحية.

وثمة قاعدة طيبة يحسُنُ بكل كاتبٍ ومخرجٍ مسرحي أن يتبعها.. وهي أن يستبعد بقدر ما يستطيع كل شخصية يمكنه الاستغناء عنها، بصرف النظر عما يمكن أن تبلغه تلك الشخصية من الأهمية، أو ما تصيبه من هَوَى واستلطاف في نفوس الجمهور.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

فإذا أمكن ألا تصلها صلة بفعل المسرحية - أى موضوعها - وجب على المخرج حذفها هذا ما لم يضر هذا الحذف بالمسرحية فى مجموعها. وثمة سبب غير هذا السبب فى وجوب تخفيض عدد أفراد هيئة التمثيل. فالكاتب كلما زاد من عدد شخصياته فى مسرحيته نقص الزمن الذى كان عليه أن يوجهه لمعالجة شخصياته الرئيسية.

كما أن المخرج المسرحى ما لم يُعَنَ بوضع تخطيط جيد لدخول الشخصيات وخروجها، يُعرّض مسرحيته لألوان من القلق والاضطراب. كما يجب أن يضع كل مخرج فى اعتباره أن خروج أى شخصية يجب أن يرتبط منطقيا بعودتها لتتخرط فى فعل المسرحية.

وكل رجال المسرح يعرفون أن عملية إبداع الشخصيات لا يمكن فصلها فصلا تاما عن عملية بناء العقدة المسرحية أو كتابة الحوار.



رسم الشخصيات وتجسيـمها يُعطى للمـلاهي والمآسى قوتها وعُنفوانها، بل وخلودها.

نمو الشخصية المسرحية

«إن الشيء الوحيد الذى يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة

البشرية هو أنها تتحول وتبدل، والنظم التى تفشل هى تلك النظم

التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها».

(أوسكار وايلد)

وعلى هذا، وتأكيداً لِكلمات «أوسكار وايلد» نستطيع أن نقول - كمخرجين - ونحن آمنون مطمئنون: إن أية شخصية فى أية صورة من الصور الأدبية لا ينتابها تغيير أساسى فى ذاتها، هى شخصية رُسمت رسماً رديئاً. بل فى وسعنا أن نذهب أبعد من هذا فنقول: إن الشخصية إذا لم يمكن أن تتغير، فإن أى موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفاً غير حقيقى ولا واقعى، والكتابة المسرحية الرديئة فقط هى التى تتغير فيها الشخصية دون نظرٍ إلى خصائصها المميزة.

إن كل شخصية يصورها لنا الكاتب المسرحى لابد أن تشتمل فى حجمها على بذور تطورها المستقبلية.. يجب أن تكون هناك بذرة الجريمة، أو بذرة احتمال وجود الجريمة فى نفس ذلك الفتى الذى يُنتظر أن يكون مُجرماً فى نهاية المسرحية.

إن نماء الشخصية هو رد الفعل الذى تظهره الشخصية للنضال الذى يكتنفها. والشخصية يمكن أن تنمو بقيامها بالخطوة الصحيحة، أو بالخطوة الخاطئة على السواء، إلا أنها يجب أن تنمو إذا أردنا لها أن تكون شخصية روائية صحيحة.

والمخرج الدارس المُطلع يعلم أن كل مسرحية تنمو من قُطب إلى قطب.. أى من إحدى طرفيها إلى الطرف الآخر، كما أن الشخصية الضعيفة لا تستطيع أن تنهض بحمل الصراع الطويل المدى فى أية مسرحية، ولهذا فمن المستحسن فى مثل هذه الحالات أن يستبعد المخرج مثل هذه الشخصية، فلا يجعلها الشخصية الأولى فى مسرحيته، فالمباراة الرياضية إذا خَلَّتْ من المنافسة خَلَّتْ من الرياضة نفسها، وكذلك المسرحية إذا خَلَّتْ من الصراع فلن تكون هناك مسرحية.

الكتاب المسرحي - الرواية الفنية للعرض المسرحي

إن الكاتب المسرحي ليس بحاجة فحسب إلى الشخصيات الراغبة في إثارة الممارك من أجل معتقداتهم، بل هو في حاجة إلى الشخصيات ذات القوة، ذات القوام المتناسك الصلب، والتي تسير بالمعركة الدرامية إلى نهايتها المنطقية المعقولة، فالتناقض هو روح الصراع وجوهره، والشخصية القوية هي الشخصية التي تستطيع التغلب على متناقضاتها، فحيث لا يكون تناقض لا يكون صراع، وفي هذه الحالة، يكون التناقض غير مُحدّد المعالم ولا مرسوما جيداً، شأنه شأن الصراع.

والشخصية الضعيفة، هي تلك الشخصية التي لا يستطيع صاحبها لأي سبب من الأسباب أن يتخذ في مشكلة ما قراراً يلزمه ويعمل على تنفيذه.

إلا أنه لا يوجد شخصية مسرحية تأبى أن تناضل وترد الإساءة في الظروف المواتية والأحوال الصحيحة، فإذا كان صاحب هذه الشخصية ضعيفاً، أو لا قدرة له على المقاومة، فذلك لأن المؤلف لم يُوفّق إلى اللحظة السيكولوجية التي لا يكون فيها البطل مستعداً فقط بل يكون متشوقاً إلى القتال، نَزّاعاً إلى النضال نزوعاً شديداً.

وبعض المؤلفين يتركون شخصياتهم وشأنها في اللحظة التي بدأت تنتقل فيها من حال إلى حال، ولما تبلى تمام نضجها بعد، وهذا خطأ. وكثير من الشخصيات المسرحية تخفق لأن المؤلفين يستعجلون فيضطرونها إلى العمل الذي لم تنهياً له بعد.. العمل الذي قد لا تنهياً له هذه الشخصيات إلا بعد ساعة أو سنة، أو بعد عشرين سنة أحياناً.

وعلة العِلل في التأليف المسرحي، والذي نعاني منه كمخرجين، تبدأ حينما يضع المؤلف شخصية درامية في مسرحية أشبه بمسرحيات (تشيكوف) التي لا تعرف الدم والعنف.

والكاتب المسرحي يُشَبَّه بِنَانِي السفن... فهو يجب أن يَعْرِف الخانات التي يصنع منها مسرحيته.. يجب أن يعرف شخصياته المسرحية، بحيث يعرف كم من الثقل تستطيع أن تحمل، وإلى أي حد يمكنها أن تنهض بنائه الضخم، وبالأحرى مسرحيته.

والمسرحية - في رأي المخرج الناجح - ليست مجموعة من العناصر المنعزلة، كالحوار ورسم الشخصيات.. إلخ، إنها إبداع حَيٌّ امتزجت فيه جميع العناصر الحية من بناء الشخصية المسرحية، إلى جعل الفعل هو العامل المحرك لأحداث المسرحية، لا الرواية والسرد.

روح الإيقاع العالمى الشامل

إن النظم كان يسترعى انتباه كل كاتب من كُتّاب المأسى، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف. وعلى الشاعر قبل أن يَنْبُذ النظم، بسبب نظرية من النظريات النقدية التى لم يهضمها كما يجب، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التى لا تتجزأ من المسرحية بمعناها الصحيح، أو أن يفكر على الأقل فى حالة نبذهِ للنظم: أفلا يكون مضطرا إلى أن يُدْخِل على مسرحيته شيئا آخر يعوضها به مما ألحقها به من خسارة!!؟

وإنه ليخيل إلينا أننا مستطيعون، بواسطة الإيقاع، والنغم، أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنسانى عند الناس أجمعين. ولكن الذى لا شك فيه هو أننا بمجرد الإيقاع وحده نلمس ذبذبات من المحال أن تتأتى بغيره. إننا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بنثر أجنبى ولكننا نستطيع إدراك ما ترمى إليه سيمفونية أجنبية، بالسهولة نفسها التى يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذى أعطانا هذه السيمفونية، بل ربما أيقظت فى قلوبنا قصيدة أجنبية - إذا أحسن إلقاؤها - أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة.

والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك، وهو يصل إلى قرارة الغرائز العامة الفطرية عند بنى الإنسان جميعا، وهو فضلا عن هذا، ليس وقفا على الإنسان وحده، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعا. ولشِدْو الطيور نغمٌ محبب يقع فى نفوس الناس يمثل ما يقع عن أنفس الطير... وثمة سيمفونية من الأصوات ومن الألوان تلذ العالم الطبيعى بأجمعه، فمثل هذا الاعتبار الذى نوليه قوة النظم، لا جَرَمَ يعود بنا إلى اهتمامنا الأصيل بالروح العالمى العام، فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التى نضمن بها هذا الجو الفسيح الذى تتطلبه المأساة، فالنظم لا يساعد فحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية، بل هو يساعد أيضا على إكسابها روح الشمول الذى تتطلبه أرقى آيات الفن.

الكتاب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

إن النّظم يخفف بمقدار ما يتسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط، فنحن حينما نتكلم عن مأساة طبقة وضيفة لا نقصد بهذه الصفة موضوع المسرحية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع، وبقدر ما نقصد بها أن المسرحية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حِدّة الألم فيها.

والنّظم الذى يعطينا هذه النعمة التى ليست سوى رمز السيمفونية العليا والأكثر شيوعاً وروحاً عالمياً، هذه الصبغة الغنائية هى على الأرجح، من أعظم وسائل التفرّيج. ولقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة، وكثير من أشدّ مشاهدهم صرامة وأكثرها رعباً، تتخيل فى أبهى ما نسجوه من حلل الشعر.

لهذه الأسباب، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنشورة، بهجرهم النّظم يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جوّ مسرحى، ولإمتاع المتفرجين. إن ثمة من يرى أن النّظم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل الكنائسى، بل إنه شيء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالروح الداخلى للمأساة نفسها، فإذا لم يكن بد من إهمال النّظم وإهمال ما يتيح من الروح الغنائى فى المأساة، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سمات أخرى، لمحاولة تعويض المأساة عمّا تفقده بسبب هذا الإهمال. وقد يكون من غير المستطاع أحياناً إبراز هذه السمات الأخرى، كما يبدو إقحامها غير طبيعى؛ وظاهر القلق والكلفة. والمأساة المنشورة العادية تسقط لعدة أسباب، منها افتقارها إلى عذوبة الإيقاع، ولأن النثر، بطبعه، يمنع استعمال الكثير من السمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شيئاً طبيعياً وملائماً.

يقول (هنريك إبسن): «عندما أجلس للكتابة فلا بد من أن أكون منفرداً، حتى يمكننى التعرف على شخصياتى فى عمق وترو، وهذه بالطبع عملية بطيئة وشاقة. وعندما أشرع فى معالجة المادة التى أنشئ منها المسرحية، أشعر وكأن من واجبى البدء بالتعرف على شخصيات فى رحلة طويلة بالسكة الحديدية. وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد، أرى كل شيء قد أخذ يزداد وضوحاً بالفعل، عما كان عليه من قبل، فتصبح شخصياتى أكثر تميّزاً وأوضح ثباتاً».

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وحديث إبسن هذا إذا دققنا النظر فيه، اتضح لنا أن لكل شخصية مسرحية نقاطاً أساسية حتى تتضح وتتكامل، فكل شيء في الوجود له ثلاثة أبعاد هي (الطول - العرض - الارتفاع). والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كياناتها الفسيولوجية (المادى أو العضوى) وكياناتها السوسولوجية الاجتماعية (وكياناتها السيكلولوجية النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره.

وليس يكفى وأنت تدرس شخصاً ما أن تعرف هل هو فقط خَشِنٌ أو مؤدب دَمَثٌ، أو وَرِعٌ متدين أو ملحد منكر لوجود الله، أو رجل ذو خلق، أو إنسان ساقط لا خُلُقَ له، بل يجب أن نعرف لماذا هو كذلك، ولماذا تتغير أخلاقه، أو لماذا يجب أن تتغير، سواء رغب فى ذلك أو لم يرغب.

والبعد الأول، هو الكيان الفسيولوجى، أو الكيان المادى، وهو الذى يتصل بتركيب جسم الشخص. ويؤثر هذا الكيان فى نظرتنا للحياة، فيجعلنا إما متسامحين أو ساخطين، نقاوم ونتحدى، أو حُقراء متصنعين، أو طغاة متعجرفين، كما أنه يؤثر على تطورنا الذهنى، وهو لهذا السبب أشد الأبعاد الثلاثة جلاءً ووضوحاً.

أما الكيان الاجتماعى، وهو البعد الثانى: فهو يتصل بمكان ولادة الشخص (فى بدروم - فى حارة - فى زقاق - فى قصر منيف).

ولا شك أن هذا المكان يؤثر تأثيراً جلياً واضحاً، وينعكس على تصرفات وأفعال الشخصية المسرحية. كما أنه يتصل بملابس الشخص، وطعامه، وقراءاته، وطموحه الاجتماعى أو توافكه وكسله.

أما البعد الثالث، ونعنى به الكيان النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخرين، حيث يُحىي فينا المطامع، ويسبب الهزائم وخيبة الأمل، ويؤثر فى أمزجتنا وميولنا، ومُرَكِّبات النقص فينا.

ونحن إذا أردنا أن نفهم الأفعال التى يأتىها أى شخص، فيجب أن ننظر فى البواعث والمحركات التى تضطره إلى أن يفعل ما يفعل. وأول ما ننظر فيه من أجل هذا

البيان الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

هو كيانه الجسماني «أى تركيبه العضوى»، هل هو مريض؟ هل مرضه معدٍ؟.... إلخ، فكل نوعية من هذا المرض تؤثر فى ميول الفرد وعلاقته بمن حوله. ومهما تكن أهمية كياننا العضوى (المادى أو الجسمانى) فإنه لا يزيد عن كونه جزءا من كُلى.

والنص المسرحى الذى تتشكل شخصياته وفقا للمقومات الثلاثة السابقة، يصبح نصا مسرحيا مثيرا للألباب، يحوى فى داخله قصة شائقة أيضا.

ومن الممكن أن نضع جدولا أو مُرشدا يحدد الأبعاد الثلاثة لكل شخصية مسرحية وهذا المُرشد هو أساس بناء الشخصية. ويتلخص فى الآتى:

١ - الكيان الجسمانى (الفسىولوجى):

الجنس (أنثى أو ذكر) - السن - الطول - الوزن - لون الشعر والعينين - والجلد - الهيئة والوضع - المظهر - (جميل المنظر - بدين - نحيل - نظيف - أنيق - لطيف - أشعث) - شكل الرأس والوجه والأطراف - العيوب (التشوهات - أنواع الشذوذ - الأمراض) - الوراثة.

٢ - الكيان الاجتماعى (السوسىولوجى):

الطبقة (عاملة - حاكمة - وسُطى - من فقراء العامة) - العمل: (نوعه - ساعات العمل - الدخل - ظروف العمل - اللياقة للعمل) - التعليم: مقداره أنواع المدارس - الدرجات - المواد المتفوق فيها - المواد الضعيف فيها - الكفايات - الاستعدادات الحياة المنزلية: (معيشة الوالدين - المقدرة على اكتساب الرزق - يتيم - منفصل عن أبيه وأمه) الرذائل الخلقية - الإهمال - الدين - الجنس والجنسية - المشاركة السياسية - الهوايات والقراءات.

٣ - الكيان النفسى (السيكولوجى):

الحياة الجنسية - المعايير الأخلاقية - الأهداف الشخصية - الأطماع - المساعى الفاشلة - الأمزجة والطباع: (حاد الطبع - سريع الغضب - سلبس القيادة - متشائم - متفائل) ميوله فى الحياة: (مستسلم - مكافح - من أنصار الهزيمة) - عقده النفسية:

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

(الأفكار المتسلطة عليه - أوهامه - ألوان هوسه - مخاوفه - هل هو انبساطي - هل هو انطوائي أو وسط بين الحالين) - قدراته: (اللغات - المواهب) سجاياء: (تفكيره - حكمه على الأشياء - ذوقه - اتزانه وسيطرته على نفسه).

هذا هو الهيكل العظمى للشخصية، وهو الهيكل الذى لا بد للمؤلف وللمخرج بل للممثل أيضا من الإحاطة به إحاطةً واسعة، والذى يجب أن يقوم بناء أى شخصية درامية على أساسه.

وتأتى هذه البنائية الدرامية فى كل شخصية، من خلال سلوك الشخصية ومواقفها مع نفسها ومع الآخرين، وليس بطريق الشرح المادى أو الوصف الصريح للشخصية.

ويستطيع الكاتب المسرحي أن يبدأ مسرحيته بعقدةٍ أو فكرةٍ، لكنه بعد هذا يجب أن يصوغ المقدمة المنطقية التي تُبلور عُقدته أو فكرته، وبهذه الطريقة لن تكون العقدة أو الفكرة منفصلة عن المسرحية ككلٍ قائم بذاته، بل تكون جزءاً منها لا يتجزأ. ومن الأحسن إذا تَرَكَ الكُتَّاب المسرحيون شخصيات مسرحياتهم تُفسِّر لنا نفسها بنفسها، دون تدخلٍ منهم، وذلك عن طريق قضائها وقدرها الذي تسير فيه.

الفصل الثاني

- الديكور وأثره فى التكوين المسرحي.
- الملابس وأثرها فى التكوين المسرحي.
- الإضاءة وأثرها فى التكوين المسرحي.
- الماكياج وأثره فى التكوين المسرحي.
- الإكسسوار والأثاث وأثرهما فى التكوين المسرحي.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات وأثرهما فى التكوين المسرحي.

الديكور وأثره فى التكوين المسرحى

الديكور مع الإضاءة والتمثيل والملابس، يُكوّنون الجزء المنظور من العرض المسرحى. وقد قلَّ الاهتمام بالديكور فى أوائل القرن السابع عشر فى الكوميدي والتراجيديدى، ولكن - على العكس - زاد الاهتمام به فى المسرحيات التى تستخدم الآلات والأوبرات منذ أواخر ذلك القرن. وقد ازدادت أهمية الديكور خلال القرنين التاليين، وصار أحد العوامل التى تجذب الجمهور للمسرح.

إن بعض الآلات المسرحية التى ورثناها من الإيطاليين فى القرن السادس عشر ضاعفت المفاجآت فى المسرح. ومع ذلك، فالمسرحيات التى لا تعتمد على هذه التأثيرات استمرت تُمثل فى ديكورات بدائية - قماش قد رُسِمَ عليه - وأجزاء الديكور لا تتغير، وقد استُخدمت كثيرا فى مسرحيات لا تناسبها حتى بليت، وقد حدث تفاعل فى أواخر القرن التاسع عشر مع أنطوان الذى أنشأ بعده البارون تيلور Baron Taylor ديكورات حقيقية، حتى فى تفاصيلها الدقيقة، وذلك دون تجديد مواد الديكور.

وقد حدث على الفور ردُّ فعل مضاد مع بول فور Paul fort، ومسرح الفن. وتحت تأثير الحركة الرمزية، بحث المختصون عن الديكور الإيحائى المدروس جيدا، ذلك الديكور الذى يترك حريةً لخيال المتفرج، موحيا إليه بجوٍ خاصٍ غالبا ما يكون جواً شاعريا.

ومصممو الديكور المعاصرون، يستخدمون المواد التقليدية فى ديكوراتهم، كما يستخدمون الديكور المبنى والديكور الإيحائى... والديكور الإيحائى يتكون من ستائر ذات تصميمات معنوية خاصة، وبعض الأشياء الرمزية، وعلى النقيض يكون للإضاءة الدور الأكبر.

أما مواد الديكور التقليدية، فهى الشاسيهات والستائر. وفى أغلب المسرحيات الكبيرة تُستعمل شاسيهات متغيرة تُطوى وتُقلب بمهارة، فتُغيّر شكل الديكور فجأة أمام أعين النظارة، الذين لا يستطيعون رؤية كيف حدث هذا التغير.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

وينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن من أهم مبادئ بناء الديكور. هو تجهيز عناصر سهلة النقل، وذات مكانة محدودة، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير.

ومهمة مصمم المناظر، أن يعرض شيئا سارا لعين المتفرج، ومتمشيا مع المسرحية وجوها، فى الوقت الذى يسر فيه للممثلين وهيئة التنفيذ حركة لا يشوبها أدنى تقييد. ومصمم المناظر يبدأ بأن يحدد على الرسم المساحة التقريبية لمنطقة التمثيل، وذلك باستعمال الخطوط المتقطعة، مع تعيين مواضع الأبواب والنوافذ والسلالم والمدفأة، وما إلى ذلك على هذه الخطوط، وبعد ذلك يُستحسن أن يُقدّر المساحة التى يشغلها الأثاث، إذ قد يُفاجأ بعد وضعه بصغر منطقة التمثيل. وفى هذه الحالة، يجب الاقتصاد على الضرورى من قطع الأثاث، وقد يستلزم الأمر تعديل المنظر ليستوعب الأثاث اللازم.

ويجب على المخرج المسرحى أن يتذكر دائما أنه كلما كثرت الحركة الحتمية فى المسرحية، استلزمت فراغا أكبر للتمثيل. كما عليه أن يضع فى اعتباره أن المسرحيات التى يغلب عليها (الحوار)، يجب أن يكون لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن تغطيته بقطع الأثاث. كما يجب عليه عدم حشو المسرح بقطع الأثاث فى المسرحيات التى تتضمن أحداثها مبارزات ومعارك، ومشاهد جميلة، وراقصة، وغيرها.

إن أبسط المناظر تصميميا، هو المنظر ذو الجدران الثلاثة المستقيمة (وهى الصدر والجانبين). أما القباب والزوايا، فيمكن إدخالها على المنظر لتزيده تأثيرا، كما أنه يضيق قليلا تجاه المؤخرة تسهيلا للرؤية.

والمخرج الذكى، هو الذى يستفيد من خشبة المسرح إلى أقصى درجة ممكنة، ما لم تكن هناك ضرورة يستلزمها حدث ما فى المسرحية، فيجب أن تفتح الأبواب إلى الخارج تجاه الأجنحة، كما يجب أن تكون (المفصلات) على الجانب العلوى من الباب، لتوفير حيز أكبر للخروج والدخول، ولمواراة ظهارة الباب عن الأنظار.

الـباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

ومن المعروف أن مواضع النوافذ تتحدد فى تصميم مصمم المناظر حسب رغبة المخرج ومقتضيات النص المسرحى.. ولابد من «تظهير» جميع الفتحات بالمسطحات أو الستائر المسدلة، وذلك كى يرى المتفرج من خلال النافذة، أو الباب، شيئاً يتناسب مع المشهد التمثيلى، كأن يرى حائط الحجرة المجاورة، أو السماء الزرقاء، أو الأشجار وما إلى ذلك.

إن المخرج الدارس، يجب أن يكون على علم بالطُّرُز المعمارية، فلكل عصر من عصور التاريخ ملامحه المميزة فى الزخرفة والنقش، ويكفى لإعطاء صورة واضحة للعصر، أن يقدم ولو القليل من هذه الملامح.

كما أنه يجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع عصرها، ويجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع أسلوب إخراج النص. فالمسرحية الشعرية أو المكتوبة بالنثر المنظوم تتطلب الفخم من المناظر والحوار الرشيق. وفى مسرحيات عصر رجوع الملكية، يستدعى الأمر الرشيق من الأثاث والمناظر الداخلية.

كما أن الكراسى والنُصُد الخفيفة والستائر الرقيقة، لا تتسق مثلاً والحياة العاتية فى ملهاة العصر الإليزابيثى.

ولما كانت عملية تجميع الممثلين وتشكيلهم على خشبة المسرح من اختصاص المخرج، لذا وجب عليه أن يحدد أماكن المصاطب المسرحية، والمنصات الثابتة، والمتنقلة المختلفة الأحجام.

فمثلاً: إذا وُضِعَ بابُ شُرْفَةٍ أعلى الوسط، أصبح لدى المخرج نقطة عظيمة للتجمع عند الوسط لمن يتسم دخولهم بالأهمية.

وبالطريقة نفسها تقريباً، يمكن معالجة أى مدخل، فالمناظر الإغريقية أو الرومانية يمكن أن تزود بدرجات معبد... ومناظر العصر الوسيط بسلالم خشبية ثقيلة، والمنزل الريفى الحديث بِشُرْفَةٍ تعلو على مستوى البهو. أما مطبخ المُعَدِّمين، أو المقهى البلدى. فيكون عبارة عن طابقٍ سفلىٍ يؤدى إليه سُلَّمٌ من الخارج.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

وفى المسرحيات الخيالية، لا ضرورة للتقيد بالواقعية، إذ يحسن الاتجاه إلى الزخرفة الجمالية... واستعمال الدرجات يتيح مستويات مختلفة فوق خشبة المسرح، إلا أنه يجب على المخرج أن يتعرف على ارتفاع أطول ممثل لديه، ليتأكد من أنه سيبقى داخل مجال الرؤية، فلا يتعذر على نظارة الشرفة أو المقاعد الخلفية رؤية رأسه. ويندر أن يستلزم الأمر ظهور السلالم بأكملها، فبعد درجة أو درجتين، يجب استعمال منصة تمثل (بَسْطَة) السُّلَم. على أن تبدو للنظر وكأن الممثل بعد وصوله إليها، مُوشِكٌ على الصعود إلى درجة تليها.

وإذا كان عدد الممثلين فى النص المسرحى قليلا، يجب على المخرج، بالاتفاق مع مصمم المناظر، أن يُصَغِّرُوا منطقة التمثيل، خاصة إذا كانت المسرحية تتضمن القليل من الحركة الحسية.

أما المناظر الخارجية فيمثلها عادة ستائر خلفية لخشبة المسرح، أو قِطَاعَات.

والقطاع، عبارة عن شكل تقريبي (كأن يكون لحظيرة أو لأشجار أو لمؤخرة منزل أو صخرة)، وما إلى ذلك، ويُصنع من الورق المقوى أو الأبلاكاج، بأن يُقَطَّع الشكل المطلوب، ثم يركَّب على إطار خشبى، وهذه القطاعات لا تزيد عن كونها رموزا مُقنَّعة.

إن مهمة المخرج المحافظة على التوافق الفنى للمسرحية، فمثلا لا يصح أن يتبع المنظر الداخلى المُقنَّع الكمال بتفصيلاته الواقعية، بمنظر آخر لأشجار رمزية وأصْصٍ صناعية جميلة.. وهكذا. وفى حالة تعدد المناظر فى المسرحية، يُفَضَّل الاعتماد على الإيحاء، ما عدا الملحقات الصغيرة، كالكتب، والزُهرِيَّات، والصور، والساعات، إذ أنها لا تبدو مُقنَّعة من الصالة، ولهذا يجب استخدام الملحقات الفعلية.

وفى حالة استعمال «الصالونات» بدلا من نظام الستائر لمسرحية متعددة المناظر، يصبح أمام المخرج ثلاث طرق عملية لتغيير المناظر هى:

أولا: يمكن بناء منظر صغير داخل منظر آخر يكبره، ثم يُرْفَع (وقد يُعاد وضعه بعد ذلك) ليكشف عن المنظر الآخر (وقد يُمكن أن يُستخدم مسطحات المنظر الخلفى كظَهَارَات للمنظر الأمامى).

الـباب الـثالث - الـرؤـيـة الـفـنـيـة للـعـرض الـمـسـرـحـي

ثانيا: يمكن استخدام الستارة (المستعرضة)، وهى عبارة عن ستارة يمكن جرّها بسرعة عبر المسرح، لتشطر عمقه إلى قسمين، فيصبح من الممكن أن يستمر التمثيل أمامها، فى الوقت الذى يجرى فيه إعداد المنظر الآخر خلفها.

ثالثا: يمكن تغيير المناظر، بتبديل أشكال النوافذ، أو بتحويل المدفأة إلى مدخل، والعكس بالعكس.


ودّهـن المناظر معناه ببساطة، المبالغة فى الرسم والتلوين، بطريقة تؤثر سرعة التنفيذ على دقة التفصيل. والاتجاه الطبيعى إلى الاتقان المفرط عند العمل، عن قُرب لا موجب له تحت تأثير الإضاءة المسرحية.

كما أن المبالغة المفرطة التى نلمسها فى بعض الأعمال المسرحية لا تفيد، لأن الإضاءة القوية، والرؤية بعيدة المدى، اللتين تلزمان الأسلوب، لا تتوافران فى أغلب المسارح.

ولا شك أن للأضواء المسرحية الملونة أثرا على المناظر، وفى مقدور المخرج مع مُنفذ المناظر أن يختبرا أثر ذلك، بأن يتم تسليط مجموعة من الأضواء الملونة على المناظر «بتركيب مرشحات من الجيلانين الملون على مصباح كهربائى ذى قوة عالية»، ولا ينبغى الحكم إطلاقا على تأثير الألوان فى ضوء النهار.

أما إذا تحدثنا عن دور مصمم الديكور، فنقول: إن أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج. فإذا كان المخرج مختصا بترجمة النص إلى مناظر، وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية والنفسية، فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويرياً، وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحى أو التاريخى، إلى شىء منظور. إذن، فمصمم الديكور يعيد رَسْم الحوادث التاريخية بتركيب جميل لآفت، دون النظر للدراما الإنسانية التى تمثل فى هذا الديكور الذى أعده.

ويجب على مصمم الديكور ألا يختلف مع المخرج فى أى فكرة من أفكاره، بل عليه أن يخدمها ويتمها. ويجب على كُل من المخرج، ومصمم ومنفذ المناظر، أن يتأكدوا

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى 
أن كل متفرج يستطيع أن يرى كل عناصر الديكور من كل مكان فى صالةِ وألواحِ
وبناوير، بل وأعلى المسرح. كما لا يجب أن يختفى أى عنصر على أى مشاهد، حتى
ولو كان يجلس فى الأطراف الجانبية.

وعلى المخرج أو مصمم ومنفذ المناظر أن يجلسوا بأنفسهم فى الأماكن المتطرفة
أثناء البروفات الأخيرة، حتى يتأكدوا من هذه القاعدة.

إن بعض المخرجين كثيرا ما يتراخون فى إعطاء الاهتمام الكافى للعلاقة بين
الممثل، والديكور، والأشجار، والمباني.. إلخ، وهى مُصَوِّرة حسب نظرية المنظور.

ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ، فإن الممثل الحى الذى لا تتغير
نسب كتلته الجسمية، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجما بالنسبة
للمناظر المرسومة. ولكن هذه الأخطاء يمكن أن تُردُّ إلى الحد الأدنى، بحيث تتحاشى
الأخطاء الجسمية.

وعندما تُستعمل فى المسرحية عناصر مرسومة، وعناصر منقوتة، يجب أن
يتنبه المخرج إلى أن المواد المختلفة لا تؤدي إلى تأثيرات مختلفة، فتوقع المتفرجين فى
تناقض واضطراب.

ولقد فكر بعض الفنانين فى تحقيق ديكورات كاملة طبيعية، بواسطة العرض
السينمائى على المسرح، وذلك بفضل الجهاز الخاص بعرض الكليشيات «الفانوس
السحري»، الذى يَدْخُل فى المهمات الكهربائية المسرحية، فعلى لوحة العمق أو
البانوراما تُعرض صورة الديكور، مع وضع الفانوس السحري فى الخلف، ووضع
الكليشيه بطريقة عكسية، حتى يظهر على شاشة المنظر بشكل طبيعى، ولا يظهر عليه
صورة أو أشباح الممثلين، بطريقة (الباك بروجكشان) فى السينما.

وفى مسرح مونت كارلو، اتبعت طريقة أخرى لنظام الديكورات المعروضة
سينمائيا، واستُغِلت هذه الطريقة لمدة سنوات أدَّت إلى نتائج مُرضية. وتتلخص تلك
الطريقة فى عرض الديكور على شاشة العرض التى يوضع حولها عناصر ديكور أخرى
حقيقية وبسيطة.

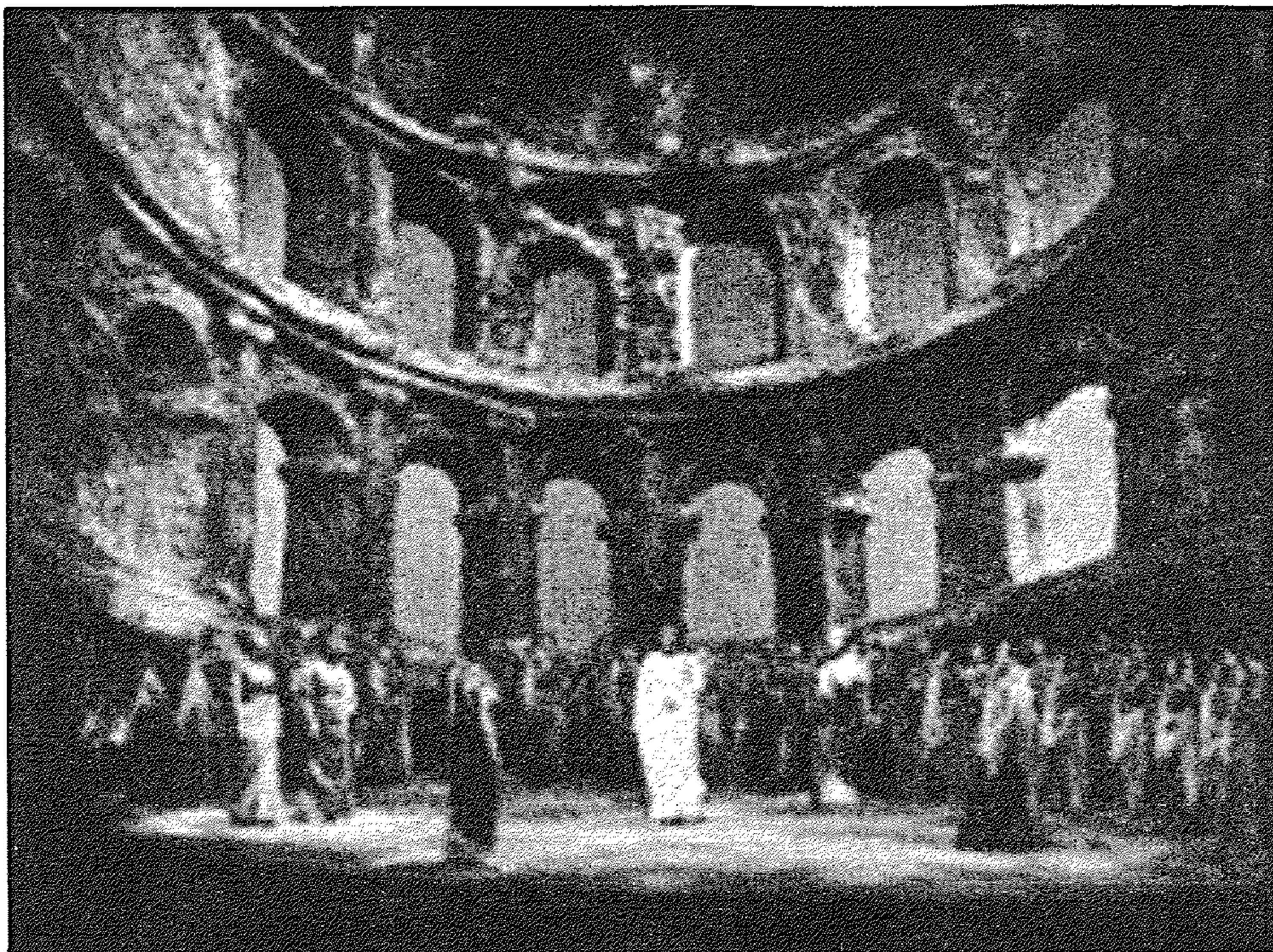
الـباب الثالث - الرؤـية الفنية للعرض المسرحى

والاتجاه الحديث فى تصميم المناظر المسرحية، هو التبسيط الفنى فى تأثيرات تصويرية، وفى اختيار العناصر التى تُكوّن الديكور. إن مصممينا يفضلون اليوم اللوحة التفسيرية الذكية على الصور الفوتوغرافية. إنهم يتجهون إلى التأثير، ويهجون الوصف، ويلجأون إلى التخيل لا النقل. وهم يعبرون عن الكلّ بالجزء: شجرة فى مكان غابة، وعمود فى مكان معبد.

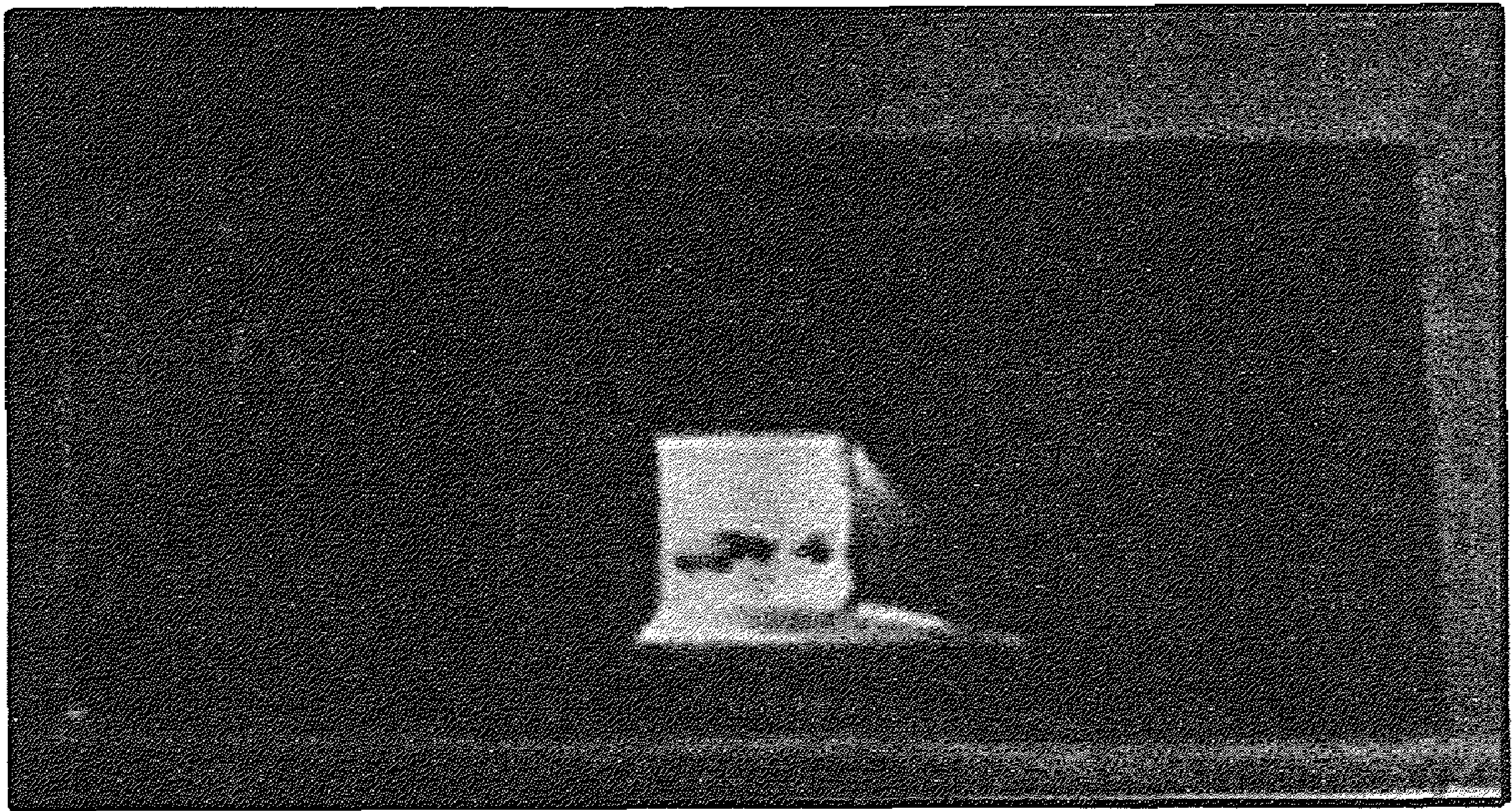
يقوم الأستاذ عبد الفتاح الببلى فى مجلة المسرح العدد ٣١:

«الديكور المسرحى هو الإطار التشكىلى الذى يعيش فيه النص الدرامى، يساعد الممثل على عملية التعايش فى الجو المناسب. ويُشترط ألا يتعارض المذهب التشكىلى، مع مذهب النص المسرحى. وأسلوب الإخراج يُشكّل وحدة فنية متكاملة، ولذا يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء، وإضاءة، وملابس، وأسلوب إخراج، بحيث يُخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامى».

وتقول مهندسة الديكور «لطيفة صالح» فى العدد نفسه من مجلة المسرح: «إن مفهومى للديكور»، هو إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحى الذى يضعه المؤلف، ومن خلال رؤية المخرج، ورؤية مهندس الديكور، توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التى سيتحرك بداخلها الممثلون، والتى قد تكون واقعية، وقد تكون أيضا تجريدية، توحى بالفكرة الفلسفية التى أثارها المؤلف».



يجب أن يكون المخرج على علم بالطرز المعمارية لكي يعطى صورة واضحة للعصر.



خلفية المسرح بتكويناتها التصميمية مع توظيف
الإضاءات الخاصة بما يتوافق مع المشاهد المسرحية فيه
عامل التجديد والتحديث

الملابس وأثرها فى التكوين المسرحي

تعتبر الملابس عنصر أساسيا من عناصر التكوين المسرحي، ويجب أن تتطابق الملابس المصممة مع مركز الشخصية الاجتماعية.

وعلى المخرج المدقق، القادر على الملاحظة، أن يجعل الملابس تحمل الآثار التى تكشف عن الوضع العادى للشخصية المسرحية، من حيث إظهار لبسها، خاصة إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين. ولقد حرص «أندريه أنطوان» على أن يحمل سروال موظف المكتب، تلك الانتفاخات عند ركبتيه، ولمعان الكيم الأيمن، الذى يكشف عن مهنته.

وإذا كان المطلوب من المخرج السعى إلى اظهار التناسب مع المركز الاجتماعى فى الملابس، فيبقى عليه السعى إلى الذوق فى اختيار الألوان، وكذلك فى طريقة التفصيل والتنفيذ. ويجب أن تمشى الألوان العامة للملابس مع الديكور وتصميماته وألوانه.

وفى الأساطير المجردة والمسرحيات الرمزية، تكون آثار الملابس التى يبحث عنها المخرج فى التكوين المسرحي آثاراً جمالية أو فكرية، تحمل مضامين رمزيات الشخصيات المسرحية، ولذا يكون توافق الألوان والأشكال والأحجام فى هذه الحالة راجحاً، واختلاف الألوان ونقص الوحدة ضاراً.

ولكل عصر ملابسه الخاصة به، وطريقة تنفيذ على المسرح خاصة به. فمثلاً: كان الممثلون فى المسرح الإغريق يقومون بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة من الناس، فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية، وهرقل مثلاً يلبس جلد أسد وقبضته على عصا غليظة، والشيوخ والكهنة بالملابس البيضاء، والبائسون بملابسهم الرثة الممزقة، والعجائز يتميزون باستعمال العكاز والعصا.

وعلاوة على أن الملابس كانت تختلف باختلاف شخصيات مرتديها، إلا أنها كانت ذات ألوان زهية لجذب أنظار الجماهير. ولكي يظهر الممثلون بوضوح على المسرح، كانوا

اللباس المسرحي - الرواية الفنية للعرض المسرحي

يلبسون أحذية لها كعْبٌ عالٍ من الخشب، ولباساً فضفاضاً يعلوه وشاح، وغطاءٌ للرأس، وكان استعمال قناع الفم «البوق» أول المؤثرات الصوتية التي أمكن الحصول عليها.

أما في المسرح الرومانى، فقد كان الممثلون يلبسون فى المسرحيات التراجيدية حُللاً طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفى المسرحيات الكوميديّة يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، كما كانوا يميزون ممثلى أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء، وما يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء مُستعارة، وكانوا يميزون الشبان بملابس قُرْمِزية وشعرٍ أسود، أما العبيد فكان شعرهم أحمر اللون.

ومن المعلوم أن الملابس المسرحية ليست نوعاً من الزخارف الإضافية فى المسرحيات فحسب، بل إنها أيضاً عنصر أساسى من عناصر المسرحية ذاتها، فإنها تعتبر جزءاً من الديكور بوصفها مناظر حية، أو أنها بناءٌ معمارى.

كما أن للملابس قيمة عظيمة على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته، ولهذا فإن الملابس تأتى فى المرتبة الثانية، من حيث الأهمية بعد الممثل، الذى هو فى الحقيقة المترجم الفعلى لأعمال المخرج، وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبّر عن طبيعته وخلقه وحركاته، وكذلك عن أغراضه واتجاهاته.

ولما كانت الملابس بوصفها وسيلة من الوسائل التى يستعين بها المخرج، فإن لها فى حد ذاتها إمكانيات تعبيرية عظيمة، فهى التى تشكل اللغة والتعبير المسرحى ونُغْطيهما صفات خاصة، وفى أغلب الأحيان تُعينُهُما وتحددُهُما تمام التحديد.

ومُهمّة مصمم الملابس تحديد مظهر الممثل، مع مراعاة الظروف النفسية والدرامية الخاصة بالمنظر المسرحى. ولما كان المخرج مسؤولاً عن وحدة وأصالة الأسلوب فى المسرحية التى يُخرجها، فإنه هو الذى يتعين عليه أن يقرر أو يوحى بقدر الاستطاعة بالدور الذى يقوم بتحديده مصمم الملابس أو منفذها، لأنه مهما أوتى من الإلهام الفنى ليس مُكلفاً بتتبع المسرحية ورعايتها، قدر ما هى مسؤولية المخرج.

أما من ناحية قيمة الملابس من وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية، فيقول فى ذلك (تايروف Tairov): «إن الملابس هى الجلد الثانى للممثل، ومن هنا

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

جرت العادة على اتخاذها كائناً حياً متحركاً على خشبة المسرح، تساهم في وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية في النص المسرحي». والملابس المسرحية تساهم في وصف أشخاص المسرحية. ففي عهود رجال الكوميديا كانت الملابس تكشف لنا الأشخاص وتجعلنا نتعرف عليهم من النظرة الأولى.

وأحياناً نجد عنصراً من عناصر الملابس له الأولوية في الأهمية بالنسبة لموضوع المسرحية، كما هو الحال في مسرحية «الحذاء الأحمر» تأليف: هانز كريستيان أندرسون، والتي أعدها للمسرح: هانز جوزيف سميث.

وفي أحيان أخرى، نجد للملابس معنىً رمزياً كحذاء الممثل (شارلي شابلن) الذي طهأه عندما كان جائعاً، والتهمة، وذلك في فيلمه «البحث عن الذهب».

ولما كانت الملابس عنصراً جوهرياً في الفن والتكوين المسرحي، فإن المخرج الذي لا يتعاون مع مصمم ومنفذ الملابس والأزياء، كما يتعاون مع مهندس الديكور، ومهندس الصوت، ومؤلف الموسيقى، ليس فنانياً كاملاً، وليس عملاً من الفن في شيء.

يقول چون جورج أوريول Jean George Auriol: «لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة، وبذلك أصبحت قوة دافعة، ودخلت في النطاق العملي المسرحي، لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح، كما ساعدت على إبراز فكرة المؤلف».

وللملابس أهمية كبيرة، فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها، بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكد لها.

وهناك مواصفات وواجبات يجب أن تتوفر في مصمم الملابس والأزياء المسرحية منها: أنه يجب عليه أن يعرف ويدرس تطور الموضات في مختلف العصور، وكيف ينتقى من أزياء عصر بذاته الشكل الذي يظهر جميلاً في المسرح، ويبحث عما يتفق والذوق الحديث، وعصر ظهور المسرحية. فهو يخلق ويصنع الملابس لشخص معين، وفي ظروف معينة، ليقدمه لأناس يعيشون في زمان ومكان معينين.

اللباس المسرحي - الرواية الفنية للعرض المسرحي

كما يجب عليه أن يراعى عند تصميمه، ما في جسم الممثل من نقص أو عيب، مع مراعاة إظهار ما فيه من محاسن، تتفق وطبيعة النص المسرحي وشخصه. ومن ثم، فهو لا يستطيع تصميم الملابس قبل معرفة الشخص «الممثل» الذي سيرتديها.. وعليه أن يضع في اعتباره أن الملابس التي يرتديها الممثل في موقف درامي مؤلم، لا بد أن تختلف عن الملابس التي يرتديها الممثل في موقف درامي، كمواقف العشق والغرام.. وهكذا. ورغبة في إظهار كفاية الممثل وتحقيق نوايا المخرج من الناحية النفسية، يستطيع مصمم الأزياء إدخال جميع العناصر التي في متناول يده حتى يظهر الممثل في أجمل وأوفق صورة للشخصية التي يمثلها على المسرح.

إذن، فاختيار الملابس المسرحية يجرى على قواعد حسب مبادئ تختلف كثيرا عن القواعد التي اصطلح عليها الناس في اختيار الملابس في الحياة العادية.

ومن اللازم أن يكون في مقدور الملابس إرضاء العين البشرية بعد أداء دورها في مقدمة شخصية الممثل على المسرح. ومن الخطورة أن نجد في ملابس الممثلين والممثلات - مهما كانت متقنة الصنع - تناقرا لا يتفق مع المواقف التمثيلية أو سياق الحوادث.

وما يجب ذكره أن الملابس تشير إلى لابسها، وتوفر عبارات إيضاحية طويلة في الحوار، كما تغني عن بعض مراحل العرض.

صحيح أن الملابس لها تاريخها الخاص من جهة الفن والصناعة، ولكن هذا التاريخ يسير جنبا إلى جنب، وفي علاقة وثيقة مع تاريخ فن العمارة، وهندسة البناء، والرسم، والديانات، والسياسة. ولا نريد بذلك أن نقول إن مصمم الملابس يجب أن يتمسك بالواقعية كل التمسك، اللهم إلا في بعض الحالات التي يكون فيها مثل هذا الأمر مطلوبا، لأن العمل المسرحي ليس هندسة معمارية ولا تنميقا علميا، بل يجب أن يكون توفيقا بين الحياة والحركة التمثيلية.

ومن هنا، وجب على كل من مصمم الملابس ومنفذها، ومخرج المسرحية بالدرجة الأولى أن يعلموا أن عملهم لا بد وأن يرمى إلى تحقيق هدف التوفيق بين الحياة والحركة التمثيلية، وإلى التوفيق بين العصر والوسط في البلد الذي يشير إليه موضوع

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

المسرحية. وقد تكون للملابس الشخصيات صفات مختلفة كل الاختلاف في عصر من العصور، حسب اختلاف المواقف من دراماتيكية أو كوميدية أو غرامية. وكل هذا يجب أن يساعد على تصوير المسرحية تصويرا دقيقا دون تردد، ودون إظهار مالا فائدة منه، لأن كل ما ليس له ضرورة في المسرح يصبح ضارا به، ذلك لأنه يُحوّل انتباه المتفرج عن سياق موضوع المسرحية. ومن هنا، وجب على المخرج الفنان أن يعرف معرفة دقيقة وظيفة كل جزء من أجزاء الملابس، لأنه إذا كانت الملابس في مجموعها تبدو أنيقة ومؤثرة ومتفقة مع الشخصية والموضوع، فمعنى ذلك أن كل ما هناك تدب فيه الحياة، فمن المعلوم أن كل عنصر في المسرح يُستعمل بشيء من الذوق السليم، يساعد مساعدة فعالة على إبراز روح أى عصر من العصور.

والملابس تدل على الحالة النفسية، فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأذواقه ونِيَّاتِهِ، وما فعله، وما يجب أن يفعله، ولهذا وجب أن تكون الملابس في المسرحية لها دلالتها النفسانية في إظهار الشخصية... فإذا خرجت شخصية ما من المسرح دون أن تقول كلمة واحدة، ودون أن نفهم عنها شيئا، ففي هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت، ويكون صانعها لم يقوم بواجبه. إذن، فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة، ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتُظهرها، وتُبَيِّن مميزاتِها.

ومن هنا يجب على كل مخرج أيا كان، أن ينظر إلى الملابس بوصفها عنصرا دراماتيكيا هاما يساعد على إبراز الموضوع والشخصيات.

وأما مصمم الملابس فمهمته تقديم الملابس التى تتفق مع الطابع والمميزات. ولما كانت الملابس ستستعمل في ظروف الحياة العادية، فإنها تتطلب من المصمم حرية أكبر في وضع طرازاتها وتصميماتها.

والملابس في المسرح ليست عنصرا قائما بذاته، بل يجب أن ننظر إليها من ناحية علاقاتها بالإخراج، وأسلوبه، الذى قد تزيد فى رونقه أو تُحِطُ من قيمته. وهى تُظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكتهم، لذا فإن لها أهميتها فى

اللباس المسرحي - الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
إظهار انسجام الصورة فى الإطار المسرحي، كما أنها تتخذ أشكالاً مختلفة حسب
الأضواء المختلفة.

ولما كان المسرح قد أصبح فضاء كبيراً، فقد أصبح فيه كل شىء ممكناً ومتحركاً
وتظهر فيه الحياة بكل ما فيها من مظاهر وحركة مستمرة. لذا رأينا «ماكس رينهاردت
Max Reinhard» يضع على المسرح بساطاً أخضر، للتعبير به عن سهل من السهول.
كما كان يعمل كل ما فى وسعه على أن يكون كل ما تقع عليه العين مُمثلاً للحياة، من
مختلف المناظر، كالحدائق الغناء، والغابات الكثيفة، والعصور المختلفة والقصور الفخمة،
إلى غير ذلك.. وكانت الأنوار الكاشفة التى يستعملها تأتى بالعجائب، فكانت تظهر ما
يشبه النجوم اللامعة أو القمر الساطع إلى غير ذلك.

وبالجملة، فإن فن رينهاردت كان يتخذ له مظهراً من مظاهر الكلاسيكية الجديدة
دون أن يفقد شيئاً من قوته وانسجامه، وكان النظارة يتبعون مسرحياته، سواء منها
كوميديات شكسبير وتراجيدياته، أو قصص بوشنر، أو أية قصة أخرى تشتهر فى
عصره، وهم فى منتهى الغبطة والسرور.

وكانت الملابس فى هذه الصورة الحية التى كان يُخرجها ماكس رينهاردت على
المسرح مصنوعة خاصة للممثلين، بحيث تتفق مع حركاتهم وشخصيتهم التمثيلية.
كما أن تفصيلها وطريقة لبسها، وطريقة وضع المعطف فوق إحدى الكتفين، كانت
جزءاً مكملًا لهذا المنظر الساحر.

وكانت الألوان مبهجة، تسر الخاطر، وقوية، سواءً فيما يختص بمثلَى أدوار
المُضحكين أو اللصوص. كما كان يصفى على ملابس السيدات الغانيات ألواناً شاعرية،
كما كان يُلبس الخونة ملابس باهتةً غبراء. وكان مما يلفت النظر فيها هو اللون لا
الزُخرف، وكذلك الحال بالنسبة للمناظر، فقد كان شأنها شأن الملابس مرسومة بيدٍ ثابتة
وبأحجام كبيرة تسمح للمتفرجين الجالسين فى آخر الصفوف برؤيتها.

إن المخرج المتكامل الرؤية، هو الذى يُحدّد مع مصمم الملابس شكل الملابس،
وخاماتها وزخارفها، وألوانها، بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

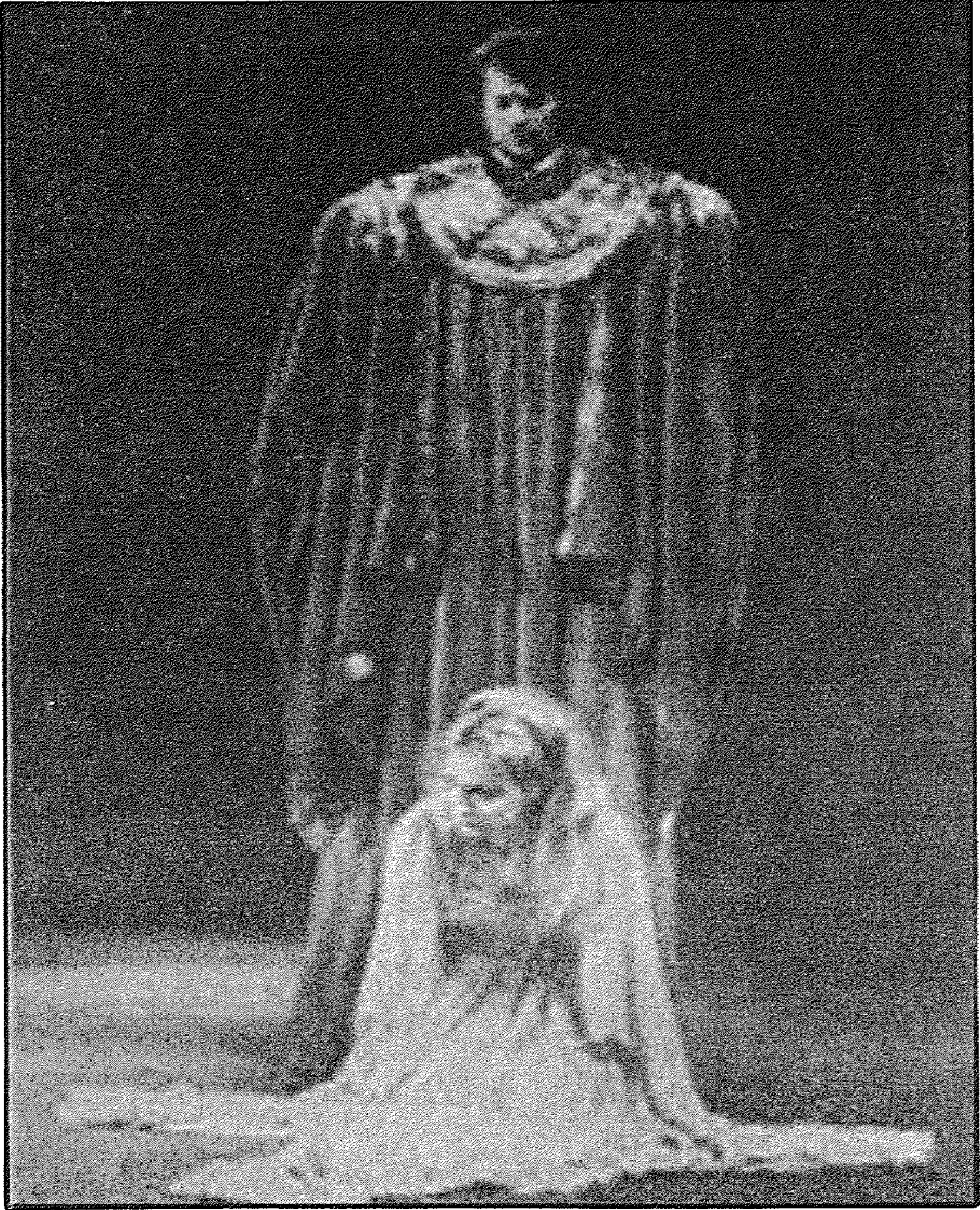
المسرحية بل مع العُقود والقفزات وجميع الاكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحى، أو اكسسوارات الممثل والشخصية. فالخرج إذا لم يُعطِ لكل هذا أهمية، وإذا لم يدقق فى كل شىء حتى فى أصغر التفاصيل، فلن يُقدّم عرضاً مسرحياً ناجحاً جديراً بمشاهدته ملايين الناس وعشرات النقاد.

يقول شارلى شابلىن لمثليه: «فكروا فى المنظر الذى تمثلون فيه، وليس لما تبدونه من حركات بالأيدى أو بالأرجل أية قيمة، فإنكم إذا فكرتم بـكَلِيَّتكم فى المنظر واندمجتم فإن الحركات ستأتى طبيعياً من نفسها».

ويقول جينو. س سنسائى فى كتاب (الموضات والأزياء): «إن مصمم الملابس يجب أن تبقى ماثلةً أمام عينيه ما سيسفر عنه الماكياج، وأثار الإضاءة، وسميزات الشخصية سواء منها الجسمية أو النفسانية على الملابس والأزياء. وذلك قبل أن يبدأ فى عمله. كما يجب عليه أن يعيش موضوع العمل الفنى، وأن يعيش مختلف أطواره وحركاته. وكما أن الممثل بين يَدَى الخرج كالصلصال بين يَدَى المثل، فهكذا يجب أن يكون شأن مصمم الأزياء الذى يتحتم عليه أن يُحوّر ويُبدل، ويجعل من الممثل مخلوقاً كما يشاء له الخيال: مخلوقاً وليس مانيكائاً. وهذا هو فى رأى الشىء الذى يميز ما فى مهنتنا من فن».

وتعتبر مُلاءمة الثوب للشخصية أهم من مُلاءمته للحقبة، فمن الممكن تمثيل مسرحية «ترويض النمرة» فى ثياب عصرية دون حدوث أية اساءة تُذكر للنص، ولكن إلباس «بتروكيو» ملابس ذات ألوان هفهافة ومُخرّمات أنثوية بغض النظر عن الحقبة المختارة، قد يؤدى إلى القضاء على المسرحية بوصفها عملاً متكاملًا.

ولا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التى تعكس ملامح الشخصيات. وقد تُجدى المعرفة بالمعانى الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر حماقات التى يرتكبها المصممون عندما يتتبعون حرفياً تلك التقاليد المفرطة التبسيط التى تخصص اللون البنفسجى للملوك، والأزرق الفاتح للطّهارة، والأحمر للفتوة. وينبغى لمصمم الملابس، مثلهُ فى ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى فى اللون مسألة النسبية، وأن للملابس الأخرى والمناظر والإضاءة والملحقات تأثيراتها الخاصة.



يـجب علـى مـصـمـم الـمـلابـس مع الـخـرج أن يـعـمـل علـى
التـوفـيق بـين الـحـيـاة والـحـركـة الـمـسـرـحـيـة، وبـما يـوحـي بـعـصـر
الـمـسـرـحـيـة ومـوضـوعـها

الإضاءة وأثرها فى التكوين المسرحى

مما لا شك فيه أن الإضاءة فى عالم المسرح تعتبر من العوامل الأساسية فى التكوين المسرحى، فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والاكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة وبالتالي يتم التأثير والتأثر الذى هو هدف مهم من الأهداف التى يسعى مخرج العرض المسرحى إلى تحقيقه.

والإضاءة على المسرح إما «إضاءة عامة» لمناطق تمثيل، أو «إضاءة خاصة» لأحداث أو أشخاص.. وكلاهما يساعد على إبراز معالم الممثل أو يوضح ويفسر أحداثاً درامية.

وفن الإضاءة المسرحية فن خضع - وما زال يخضع - لتكنولوجيا العصر وتطوراته وتجديداته وإضافاته.

وجودة تصميم الإضاءة فى عالم المسرح على الورق ليس لها أية فائدة ترجى، فالمهم هو التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة. وحتى تعطى الإضاءة أثرها على منصة المسرح، لا يتم تصميمها، وتوزيعها عادة إلا بعد استكمال مكونات العرض المسرحى من ديكورات ومناظر واكسسوار وأثاث وغير ذلك، حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامى والجمالى، حيث أنها تعتبر من العوامل التى توضح وتحدد وتركز وتجمع الممثلين مع بقية عناصر العرض المسرحى.

الوظيفة الفنية للإضاءة المسرحية عامة؛

يخطئ كلُّ مشغل بالفن المسرحى حينما يظن أنه من الجائز إجهاد عين المتفرج أثناء العرض المسرحى، وصولاً إلى رؤية درامية أو فنية أو جمالية أو تأثيرية لمواقف ما على خشبة المسرح، فالقاعدة الجوهرية فى هذه الجزئية بالذات تطالبنا بإضاءة المسرح بقوة تسمح بجذب أنظار المتفرجين إلى العمل المسرحى دون إجهاد للبصر. وليس معنى

ذلك أن نُغرق المسرح بالضوء العالى والألوان الساطعة دون هدفٍ أو سعى إلى تكوينٍ جمالىٍ مؤثرٍ يخدم المواقف المسرحية.

وتتأثر كمية الإضاءة الساقطة على خشبة المسرح بقوة الأجهزة الكهربائية ونوعها ونوع مراياها العاكسة للأشعة، وكذلك بكمية الإضاءة والمنطقة التى تضيئها، بل بالخلفية التى تحيط بالمنطقة المراد التركيز عليها. كما أن المسافة بين مصدر الضوء والمنطقة المُضاءة عامل هام من العوامل التى توضح الرؤية على خشبة المسرح.

وإذن، نستطيع القول بأن الإضاءة عامل مهم من عوامل تكوين العرض المسرحى، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية، وإضفاء التشكيل الجمالى على خشبة المسرح.

الإضاءة بوصفها قيمةً جماليةً على خشبة المسرح:

من الملاحظ أننا إذا وضعنا الممثل مع الديكور والأثاث والاكسسوار فى إطار إضاءة مسرحية غير محددة الأشعة، وجدنا أن الشكل النهائى لهذا التكوين غير مُثير، ويبدو لنا مسطحاً غير محدد المعالم، ذلك أنه خلاً من الظلال. وإذن، فالتنوع فى توزيع الإضاءة والتنوع فى الكمية المستخدمة لهذه الإضاءة عامل مُهم من عوامل التكوين الجمالى للمنظر المسرحى، وبالدرجة الأولى عامل مساعد على توصيل مفهوم المخرج ومجموعة الممثلين للنص أو العرض المسرحى.

ولكى تُحقق الإضاءة قيمةً جماليةً على خشبة المسرح. فنحن مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته، بحيث نعطى لكلٍّ من هذه الأشياء قدراً من الضوء يتناسب وأهميته فى العمل المسرحى، حتى يظهر للمتفرجين وكأنه أقرب إلى مظهره الطبيعى.

وظيفة التكوينات الضوئية على المسرح:

يساعد تركيز الضوء على منطقة دون أخرى، أو على مجموعة ممثلين دون آخرين، على تأكيد التكوينات التشكيلية والحركة الفردية أو الجماعية التى يصممها وينفذها المخرج للممثلين على خشبة المسرح. والمخرج الواعى هو الذى يراعى القواعد السابقة

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

عند تصميمه وتخطيطه لأية حركة أو أى تكوين على خشبة المسرح. وهنا فقط نستطيع أن نقول إن المخرج كان فاهما وواعيا فى استغلال وتوظيف الإضاءة لصالح النص أو العرض المسرحى ككل.

ومن الخطأ بمكان تسليط الإضاءة بقوة على خلفية المنظر المسرحى كيفما اتفق. ومن الخطأ الأكبر أن نجعل الممثلين يمثلون أمام هذه الخلفية، وإلا ظهرُوا وكأنهم أشباح تتحرك دون تحديدٍ لمعالمهم.

وإذن، فمن الواجب أن نسعى إلى إكمال الصورة على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالى والتشكيلى، بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا، نراعى فيه التباين بين قوة الأجهزة الكهربائية المستخدمة وبين ألوان الأشعة، وألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته، وبذلك نحصل فى النهاية على صورة فنية لتكويننا المسرحى.

وللحصول على تجسيدٍ فى عمق المنظور المسرحى، يستحسن استخدام الإضاءة الخاصة من جوانب المسرح، على ألا تكون ذات كثافةٍ عالية.

ولكى نحصل على إضاءة خاصة للممثل أو مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح، علينا مراعاة أن تكون الإضاءة للظهورات الخلفية المحيطة بالممثل ذات قوة ضوئية أقل بكثير من إضاءة الممثل نفسه.

وللإضاءة المسرحية أهمية كبيرة وعظيمة فى خلق الجو المناسب للمشاهد والمواقف المسرحية، فهى تساهم فى إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية فى جمهور المتفرجين، تساعد على توضيح شخصيات النص المسرحى، وتفسير المخرج للنص ككل. كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير فى خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين.

كيفية محاكاة الطبيعة بالإضاءة على المسرح؛

لقد توصل المسرحيون عبر تاريخ المسرح الطويل إلى توظيف الإضاءة فى المسرح لتشابه الضوء الطبيعى خلال الليل أو النهار، أو لتوضيح فصول السنة، أو حالة الجو كذلك، «فالصيف فى القاهرة مثلا يختلف عن الصيف فى موسكو».

اللون والقيمة الدرامية والجمالية فى المسرحية. الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

والمهم أن تميز العين المجردة بين أنواع الإضاءة فى الحالات السابقة، فهذا يزيد من تأثير الجمهور بالأحداث المسرحية.

وتوظيف اللون للحصول على محاكاة الطبيعة على خشبة المسرح يختلف من رؤية مخرج لآخر. فقد يرى مخرج ما أن اللون الأبيض هو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس. فى حين يرى آخر أن اللون البرتقالى هو أنسب الألوان لهذه المحاكاة... المهم أن يكون اختيار وتوظيف اللون يحمل فى طياته رؤيا تفسيرية وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدرامية والجمالية فى المسرحية.

وعادة ما يستخدم كثير من المخرجين الألوان الباردة أو الرطبة لمحاكاة ضوء القمر لأنها ألوان تتناسب مع زرقة الليل وتثير فى المتفرج كوامن وبواعث نفسية مرتبطة بضوء القمر وزرقة الليل. ونستطيع أن نقول: إن النجاح فى محاكاة الطبيعة تعتمد - أولا وأخيرا - على ذوق وحاسة المخرج والعاملين معه، ومدى استفادتهم جميعا مما حولهم من ألوان الطبيعة.

الألوان وتوظيفها لتجسيد العرض المسرحى:

الألوان عبارة عن ذلك «الإحساس البصرى الذى يترتب عن اختلاف أطوال الموجات الضوئية فى الأشعة المنظورة، وهو الاختلاف الذى يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادئة من الأحمر وهو أطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة، ومنتهية باللون البنفسجى، وهو موجات هذه الأشعة، وبمعنى آخر فهو «أصل اللون».

كما يدخل فى تعريف اللون ما نعبر عنه باسم «تشبع اللون»: أى مدى اختلاف اللون الأصيل بأى من الألوان المحايدة، وهى الخاصية التى تعرف باسم «الكروما»، والتى تجعل لنا نصف اللون باسم «لون مركّز»، أو «لون غير مركّز».

كما يمكن أن نطلق اسم «قيمة اللون» على كلمة اللون.

ومن خلال التجربة العلمية التطبيقية على خشبة المسرح يتضح لنا أن الألوان الأساسية وما ينتج عنها من ألوان ثانوية، تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

المُشَاهِد. كما يتضح لنا أن الألوان الدافئة، مثل البنفسجي الذي يميل للاحمرار والبرتقالي والأصفر الفاتح والأحمر، يتم توظيفها بنجاح في الأعمال المسرحية الكوميديّة، وأن الألوان الرطبة أو «الباردة»، مثل البنفسجي المائل للزرقة، والأخضر والأصفر الليموني والأزرق، تُوظف وتصلح للمآسى والميلودرامات. وعلى كل حال: فلكى نسعى إلى الحصول على أفضل النتائج الفنية في تأكيد المُشَاهِد الدرامية يجب أن يكون لون المنظر المسرحي عاملاً مساعداً لخلق حالةٍ درامية على خشبة المسرح، ولذا نرى أن مهندسى الديكور كثيراً ما يُضيفون اللون «القرنفلى» لحوائط الديكور فى المسرحيات الكوميديّة، فى حين يلونون ديكور المآسى بخليطٍ من الأزرق المخضر.

ويعلم كل مشتغل بالفن المسرحي، بأن كمية الإضاءة لها تأثيرها فى نجاح المشهد المسرحي، مع ملاحظة أن زيادة أو نقصان الإضاءة عن المعدل المناسب، فيه إرهاباً لحس المتفرج وأعصابه لا شعورياً.... ومن هنا، فإن تحديد كثافة الإضاءة بدقة يساعد على تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحي، من خلال إحساس عين المتفرج بالجو العام الذى يحيط بكل مشهد، وذلك باستعمال الضوء الملّون أيضاً.

كما أن «التوازن» عامل من عوامل التشكيل المسرحي على الخشبة. ويتم عادة بالتعامل مع الضوء الدافئ، والضوء البارد لكل مكان يتم فيه التمثيل، بل لكل شخصية تظهر على المسرح.

وخير وسيلة للحصول على أفضل النتائج فى تحديد زوايا مصادر الضوء، هو أن تكون زوايا الكشافات الرأسية والأفقية فى علاقةٍ مع الممثل بزاوية قدرها ٤٥°، ومراعاة ألا تكون الإضاءة عمودية على رأس الممثل، وإلا ترتب على ذلك تشكيل بقعة من الظلام تفصل الرأس عن الجسم.

تعامل المخرج مع مصمم الضوء المسرحي:

بعد أن يختار المخرج مصمم الضوء المسرحي لعمله المسرحي، عادة ما يقوم المصمم برفع أبعاد ومقاسات خشبة المسرح، ومقاسات فتحة المسرح، ومنطقة التمثيل، ثم يلى ذلك قيام المصمم بقراءة النص المسرحي عدة مرات، كما يحضر عدة بروقات،

اللباب الئالث - الروئة الفنية للعرض المسرحى

خاصة البروئات التحليلية للنصر؁ والشخصيات؁ وبروئات حركة الممثلين على الديكورات والمناظر؁ وبعدها تبدأ لقاءات المخرج مع المصمم لتحديد أسلوب العمل معا.

وعلى المخرج مع المصمم فى اللقاءات السابقة أن يسألا بعضهما:

- أى الأماكن أنسب لوضع أدوات الإضاءة؟

- وأية كمية من الإضاءة مطلوب توظيفها من خلال المعدات الكهربائية المتاحة؟

- وما لون الإضاءات المطلوبة؟

- وكيف سيتم توزيع هذه الإضاءة داخل وخارج خشبة المسرح؟

- وأى الأماكن فى ساحة خشبة المسرح أحق بالتركيز والعناية فى التوزيع؟

- وما هى ألوان الإضاءة الأكثر تناسبا مع ألوان الديكور والملابس والماكياج؟

- وهل من المطلوب والمناسب مراعاة التجانس أو التوافق أو التماثل عند توزيع وتوظيف الإضاءة الخاصة بالذات؁ أم مطلوب العكس؟

- هل من الأوفق استعمال شرائح جيلائينية أو بلاستيكية؁ أو زجاجية فى توظيف اللون أم لا؟ حيث أن لكل منها عوامل انكساره بجانب فوائده أو عيوبه؟

- هل من الأحسن أن يسود العمل فنيا طابع البرودة أم الدفء؟ وبناء عليه يتم تحديد الألوان المقترح توظيفها لخدمة وتجسيد العمل المسرحى.

- أم من الأوفق أن تكون الألوان قائمة؁ مظلمة؁ قليلة التشبع؁ كى تُناسب الموضوع الجاد؁ أو الوقور؁ أو الحزين؁ الذى يقدمه النص المسرحى؟ أم العكس؟!

وأخيرا؁ إذا توصل المخرج مع المصمم إلى إجابات وتحديدات سليمة ومناسبة للأسئلة المطروحة سابقا؁ أدت الإضاءة المسرحية الغرض منها من خلال تناسب الضوء والألوان؁ وانسجام ذلك جماليا وتشكيليا ودراميا مع العرض المسرحى.

ثم يتولى مصمم الإضاءة بعد ذلك تنفيذ خطة الإضاءة ولونياتها بما يُمتع عين المتفرج ويجذبه لمتابعة العرض دون كَلَلٍ أو مَلَلٍ.

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحي:

- وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة.
- تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع.
- تحديد زاوية سقوط الأشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات.
- تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص.
- توزيع وتخصيص معدات الإضاءة بالمسرح توزيعاً يتناسب مع مناطق التمثيل من حيث أهميتها الدرامية.
- إعطاء كل كشاف دوره في العرض المسرحي، بما لا يجعل تشغيل كشاف فترة طويلة دون كشاف آخر عاملاً من عوامل احتراق لمبته الكهربائية أثناء العرض المسرحي.
- مراعاة إضاءة وجه الممثل أينما تحرك على خشبة المسرح.
- إشرافه شخصياً على تثبيت الأجهزة الكهربائية في أماكنها، والتأكد من سلامة التركيب حفاظاً للأرواح والوقت.
- إذا اقتضت الضرورة الفنية تغييراً أو تبديلاً في الخطة أو بعضها من خلال وجهة نظر المخرج، وخاصة في أيام البروفات النهائية الأخيرة قبل الافتتاح، عليه أن يُسارع بالتغيير والتبديل بما يتوافق ورؤية المخرج أولاً وأخيراً.

أثر الإضاءة على الماكياج:

إن الإضاءة السيئة تسبب في إفساد الماكياج... أما الإضاءة الموظفة توظيفاً علمياً وفنياً بمهارة، فتعتبر عاملاً من عوامل إظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج للشخصيات على خشبة المسرح. ومن هنا لزم على مصمم الإضاءة والماكياج التعاون الكامل للحصول على أفضل النتائج.

كما لا يخفى علينا أن توجيه ضوء مُلونٍ إلى ألوان الماكياج قد يؤدي إلى تغيير كبير في كثافة لون الماكياج.... فمثلاً: توجيه ضوء أخضر على وجه ممثل مغطى بلون

اللباب الثالث - الرؤفة الفنية للعرض المسرحى

أحمر؁ يُحوّل وجه هذا الممثل إلى لون أسود... من هنا وحب على المخرج المسرحى ضرورة اختيار ألوان الماكياج لتتناسب مع الإضاءات العامة والخاصة على خشبة المسرح. كما يتعين عليه ضرورة إبداء النصائح لمصمم الإضاءة المسرحية؁ حتى يتفادى أية إضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين.

واللون الكهرمانى فى الضوء هو أنسب الألوان التى تُكسب الماكياج دفئا وتؤكد تفاصيله؁ والضوء الأحمر الفاتح يُحوّل جميع الألوان الخاصة بالماكياج إلى لون رمادى - ما عدا اللونين الأزرق والأخضر؁ بينما اللون الأحمر القائم يفسد ألوان الماكياج.

تأثير الإضاءة على المنظر المسرحى:

الإضاءة لها تأثيرها الكبير على المناظر المسرحية؁ فهى تساهم فى تغييرات المناظر وتُظهر ألوانا وتطمس أخرى.

كما أنه بالإضاءة يمكن تحديد الزمان والمكان فى المشهد المسرحى. وبالإضاءة أيضا تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحى؁ كما يتحقق التوازن بين الضوء والظل فتحس العين بالجوّ الدرامى المناسب للعرض المسرحى.

وفى حالة المنظر الداخلى الخارجى: كصالة استقبال فى قصر يطل على حديقة يجب أن تُعطى الإضاءة لعين المُشاهد العمق اللازم للمنظر المسرحى؁ كما تُعطى التباين اللونى والضوئى بين المشهد الداخلى والمشهد الخارجى.

كما أن هناك علاقة وطيدة بين تأثير الضوء الملّون وألوان المناظر المسرحية... فإذا كانت مثلا شاسيهات المناظر مدهونة بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق؁ وانعكس عليها الضوء الأبيض؁ فإن جميع ألوان المناظر تتحول إلى رماديات على خشبة المسرح.

فى حين أنه إذا عكسنا على الألوان السابقة نفسها الضوء الأحمر فإن المساحة الخضراء والزرقاء لن تعكس أى ضوء من على البعد؁ ولكننا نحس بصريا بأن اللون الأحمر قد تحوّل إلى مساحة ذاكنة اللون؁ بينما الألوان السابقة فى الإضاءة الزرقاء تتحول إلى ألوان قاتمة.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
من أجل كل ما سبق كان من الضروري التأكد من أن لون الإضاءة لن يغير كثيرا أو يُفسد الألوان المدهون بها الديكور.

ويلعب اختيار الخامات دورا مهما في ملمس المناظر بعد إسقاط الإضاءة عليها فمثلا: اختيار خامات ذات ملمس خشن في الكواليس أو المناظر، يساعد كثيرا في تركيز الإضاءة على الأشكال، دون أن يسمح بانعكاس الضوء بشكل يؤثر على العين ولا يدعو إلى التركيز على المنظر المسرحي والتكوين ككل على خشبة المسرح.

الإضاءة والملابس المسرحية:

إن الإضاءة الملونة بالذات لها تأثيرها الكبير والخطير على ألوان الملابس المسرحية. فالألوان غير المشبعة في الضوء تكون أكثر صلاحية في الاستعمال عن الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة». ويُفضل في ألوان الأزياء أن تكون فاتحة تحت الإضاءة ذات الألوان الزرقاء والكهرمانى فى مناطق التمثيل.

فإذا أخذنا الزى الأحمر اللون على سبيل المثال، ووضعناه تحت إضاءات مختلفة لوجدناه يختلف بحسب لون الضوء الساقط عليه، فهو تحت الضوء الأحمر يصبح أكثر ثراء، بينما تحت الضوء الأزرق يُصبح بنفسجيا، وتحت الضوء الأخضر يُصبح مائلا إلى البنى، أما تحت البنفسجى فهو يصبح أكثر ثراء، وتحت الضوء الكهرمانى يتحول الزى الأحمر إلى لون غير مقبول.

الإضاءة الملونة وتأثيرها على المتفرج:

الألوان ترتبط بمعانٍ راسخة فى عقولنا الباطن نتيجة لخبرات بعضنا، ولموروث فى الجنس البشرى، وأخرى مكتسبة من الحياة.

والألوان بصفاتها خبرة مرئية تزيد ثباتاً فى عقولنا عن أية خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى. كما أن للألوان دلالات معينة وارتباط بالظروف والأحداث التى مررنا بها... لذا نرى البعض منا يميل إلى ألوانٍ دون أخرى.

الرواية الفنية للعرض المسرحي

ولقد أثبتت التجارب والاختبارات النفسية التى أُجريت على مجموعة من أفراد يختلفون فى ميولهم وثقافتهم، أن هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوى الثقافة والبيئة والمناخ الواحد.

فنتيجةً للارتباط القوى بين الألوان والمعانى، فإنه يجب على مصمم الإضاءة المسرحية أن يعطى لهذا الأمر اعتباراً كبيراً حين يقوم بوضع خطة للإضاءة، من خلال مناقشاته مع مخرج العرض المسرحي، ولقائه مع مصمم الملابس، والماكيز، ومصمم الرقصات أيضاً.

ويمكنه أن يستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها فى العمل المسرحي، وبذلك تؤثر فى المشاهد تأثيراً قوياً مبعثه كلُّ من المضمون والشكل على خشبة المسرح.

وللون أثره على مزاج الناس، فهو ينقل تعبيراً قوياً، ويشير فى الحس مشاعر خاصة ويؤثر فى النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان إلى آخر.

ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية، يمكن القول بأن:

١ - الأبيض:

مرتبط بالبراءة، والرقّة، والسلام، والتضحية، والطهارة، والنظافة، والنور. كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة.

وعن تأثيره الرمزي كما ثبت من إحدى التجارب السيكلوجية فُوجِدَ أنه يرمز إلى مختلف الفنون.

٢ - الأسود:

ارتباطه بالخوف، والحزن، والظلام، والدهشة، والرعب، والمكر، والخبث، والشرف، والجريمة، واليأس. وبصفة عامة، فإن اللون الأسود هو العزاء والحزن والفرح، ومن حيث تأثيره الرمزي، فهو يرمز إلى مختلف الفنون.

٣ - الأحمر:

وهو من الألوان الساخنة، لذا، فهو لونٌ مثيرٌ له خواصه العدوانية، فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة، وهو يعبر عن الثأر والدم، ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسى «المربع» حيث أن فيه استقرارا، أما تأثيره الرمزي، فهو يرمز إلى الفن، أما من حيث تأثيره الفسيولوجي، فهو لون يثير حالات الالتهاب، ويساعد على الغضب (مصارعى الثيران فى أسبانيا يثيرون الثيران باللون الأحمر).

واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب، ويسرع فى إيقاع الدورة الدموية، لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق فى الأنسجة داخل الجسم، ويمكن استخدامه فى المشاهد المسرحية المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل، وكذلك فى المشاهد التى تحتاج إلى القسوة والصرامة.

٤ - الرمادى:

وهو أقل شدة من اللون الأسود، ويوحى بالبرودة، ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكآبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة، وهو هادئ ومحايد.

٥ - البرتقالى:

من الألوان الساخنة، ويستخدم دلالة على الدفء والوفرة والحرارة. إنه يعبر عن التوهج الاشتعال. وقد توصل العالم «لانج» إلى أن لكل لون خصيصة معينة، وهو يرى أن اللون البرتقالى لون محب للنفس «اجتماعى».

أما تأثيره النفسى، ففيه الاحتمال والقسوة.. ويمكن أن يكون كالمستطيل فى الأشكال الهندسية.

٦ - الأصفر:

يعبر عن لون ضوء الشمس، وعن السرور، كما أنه لون مُنشِّط للفكر «فلسفى» كما أثبت «لانج» فى تجاربه. كما أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث فى

الأسكال الهندسية، ويرمز إلى العلم. ومن تأثيره الفسيولوجى، نجد أنه لونٌ منشطٌ لخلايا الفكر ويستعمل فى مكاتب العمل. والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة (الأصفر الفضى)، أما الأصفر الليمونى، فينتمى إلى الألوان الباردة.

والأصفر هو أكثر الألوان استضاءة ونورانية، فهو لون الشمس والحرارة، أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن، والانحطاط، والضعف، والغيرة والغش، والخداع.

٧ - البنى:

رمز الخريف والحصاد والوفرة. وهو لون هادئ ومحافظ وفيه وقار.. ولو أنه أيضا يرمز إلى القذارة.

٨ - الأخضر:

هو لون يعبر عن لون الطبيعة، يوحى بالراحة. وهو لون يعبر عن التسامح، ويدعو للثقة، وفيه خصب وأمل، وإذا رمزنا إليه باحدى المهن، فهو يرمز إلى مهنة الطب، ويمكن تشبيهه هندسيا «بالشكل المعين». ومن حيث التأثير الفسيولوجى، فهو لون مُسَكِّن وَمُنَوِّر. واللون الأخضر يوحى بالبرودة، وبالماء والهدوء والسلام. ويرى فيه «ايزنشتاين» لون التجديد والربيع والأمل.

ويرتبط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار، وكذلك يرتبط بمعانى النعيم والجنة.

٩ - الأزرق:

من ألوان المجموعة الباردة.. إنه لون الهدوء والصفاء، ويُقلِّل من الهياج والثورة ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز.. ويرتبط هذا اللون بالسماء والماء فى الطبيعة، فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل. والأزرق، إن اجتمع مع الأخضر، فهو يمثل أقصى درجات البرودة.. ويوحى بالخِفَّة والخيال، فهو يعبر عن الحساسية والحيوية.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
وعن تأثيره النفسى، فهو يوحى بالحقيقة والتجانس، ويقابله في العلوم المختلفة علم الفلسفة، ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة.

وهو لون شفاف مُبَلَّل، يدعو إلى الخوف، وإلى الاحتقار فى الوقت نفسه.

١٠ - البنفسجى:

رمز الحزن والعواطف والهدوء والغنى والأبهة فى الوقت نفسه، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة.. وهو لون مهدئ مُلَطَّف.

كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية، وإذا أردنا أن نضع شكلا هندسيا مقابلا له فهو الشكل البيضاوى.

إن اللون البنفسجى لون عميق ناعم.. وعندما يكون مائلا للزرقة، فهو ينتمى للألوان الباردة، أما إذا كان بنفسجيا مائلا للحمرة فهو لون ساخن.. وهذا اللون فيه عَزَاء، وفيه يَأْس أيضا.

أما من حيث تأثيره الفسيولوجى، فهو يؤثر على القلب والرئتين، ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم.

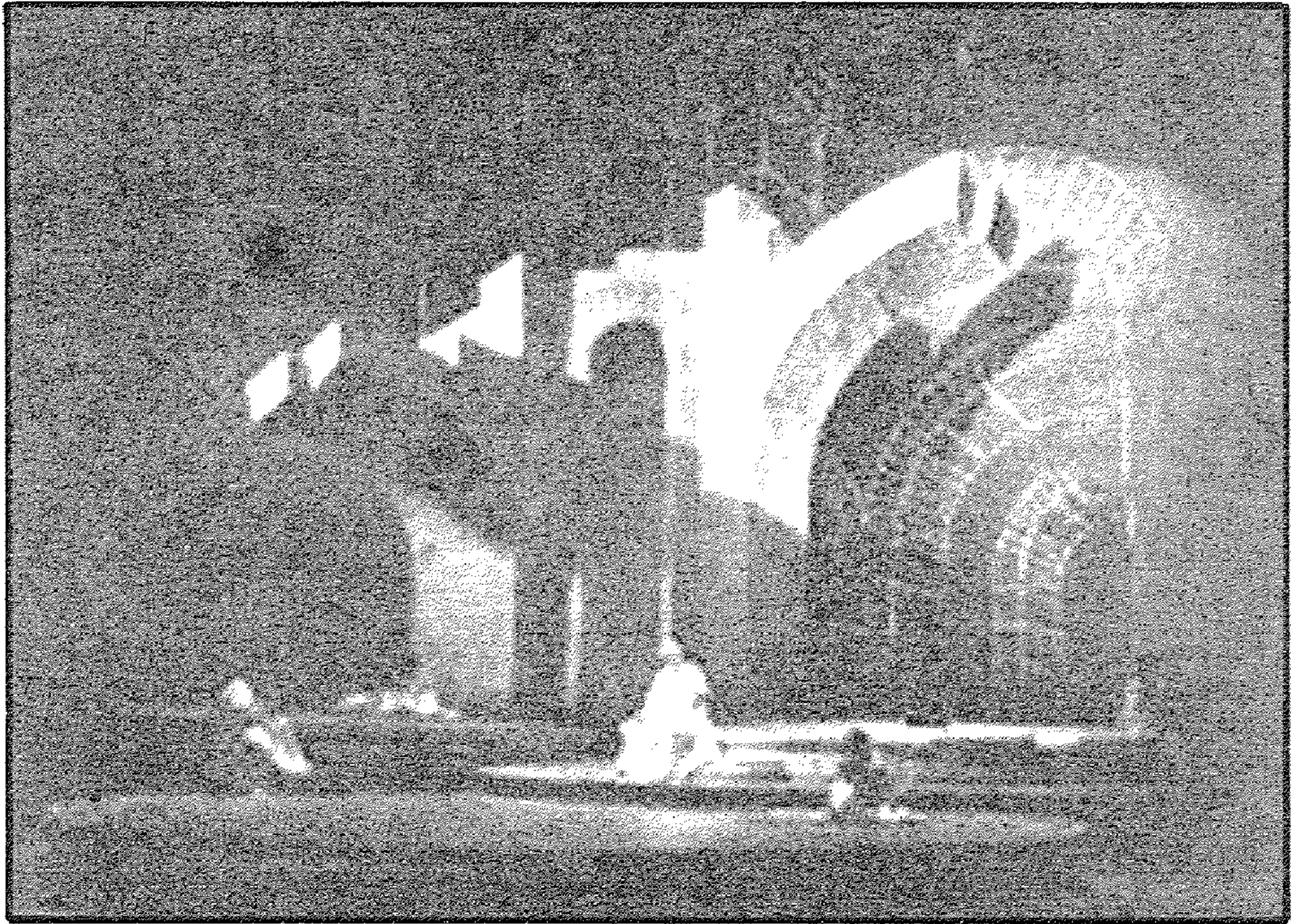
١١ - الأرجوانى:

رمز الفخامة والغنى، لذا فهو دائما يُغطى حوائط وأثاث القصور الملكية، وهو رمز البطولة والشجاعة.. وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء، إلا أنه فى نفس الوقت يوحى بالحزن.

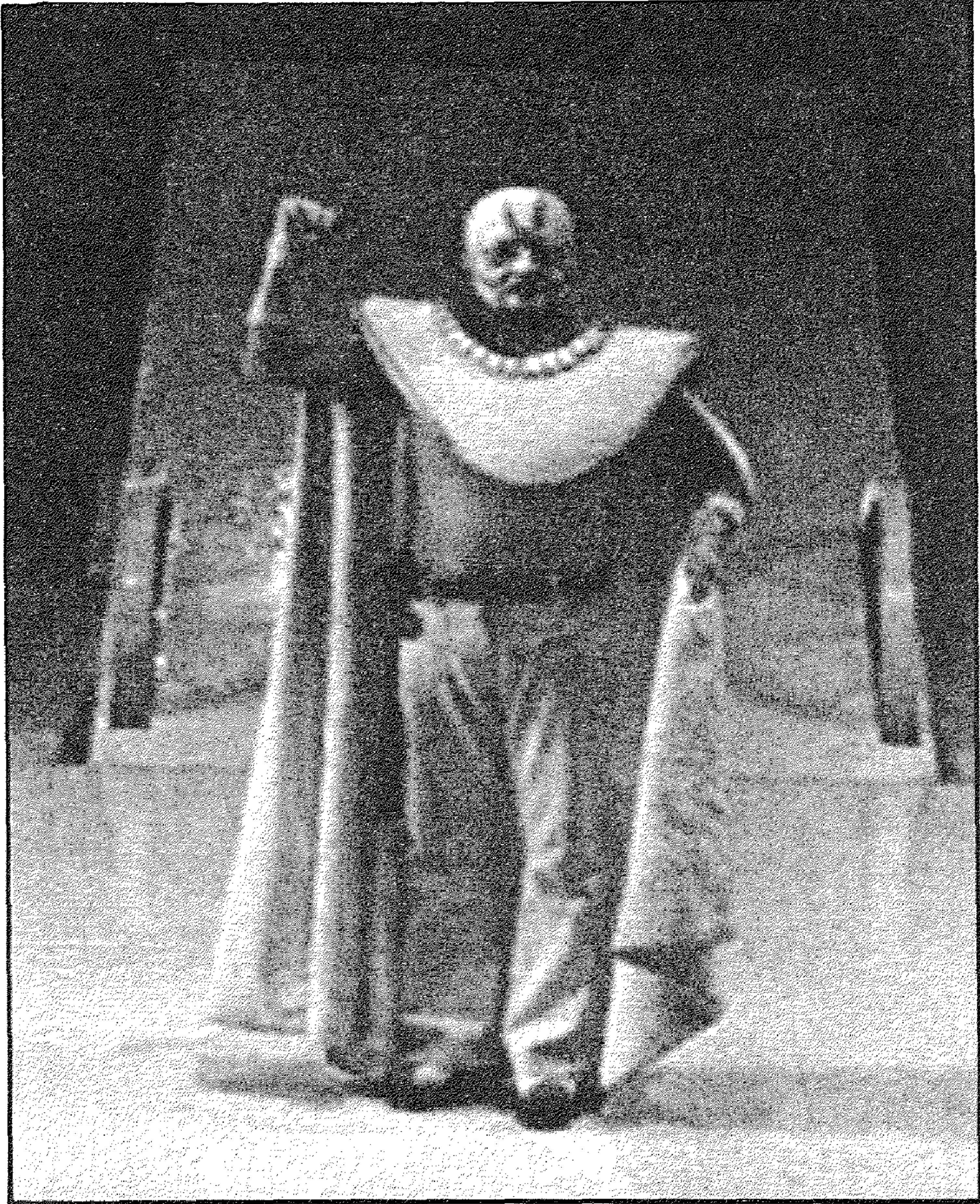
وقد يختلف كثيرا مدلول الألوان النقية الكاملة التشبع عن مدلولها أو نقص تشبعها، فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خُفِّفَ بالأبيض، وصار ورديا، فلن يَدُلَّ على جميع المعانى السابقة التى ذُكِرت عنه، بل قد يصبح لونا مِرَحا يُناسب الدَلال والخِفَّة، لذا نرى البنات الصغيرات السن يرتدين هذا اللون بكثرة.

كما أن اللون الأزرق المٌخفَّف بالأبيض، تنطبق عليه الملحوظات السابقة نفسها فتتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه، ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون.

وقبل أن ننتقل إلى جزئية أخرى من جزئيات مكونات العرض المسرحى، لزم أن ننوه بأنه يجب على مصمم الإضاءة ألا يكون فقط فنانا وصاحب مهنة، بل نحن نطالبه بأن يكون حكيما فى رئاسته وآرائه.... وإذا كانت الإضاءة المسرحية وليدة أفكار المؤلف والمخرج ومصمم المناظر ومُدرب الرقص ومصمم الإضاءة، وبحكم هذه الكثرة والضرورة الفنية ستكثر الآراء من الجميع، فإننا فى عالم المسرح كثيرا ما نرى فى مصمم الإضاءة الشخص القادر على حلّ تضارب الآراء، وصولا إلى فكرٍ موحدٍ مقبول يخدم العرض المسرحى جميعه، ويُقَرَّب رؤى جميع العاملين خلف الستار على رأىٍ واحد، يقوده مُخرج العرض.



لكي تحقق الإضاءة قيمةً جماليةً على خشبة المسرح، فلا بُدَّ
من مراعاة التباين بينها وبين الديكورات والأشخاص



الملابس المسرحية تختلف باختلاف شخصيات مُرتديها
خاصةً في المسرحيات التاريخية وكذلك القناع يستطيع
إكمال تصوّر الشخصية

الماكياج وأثره فى التكوين المسرحى

استُعمل الماكياج منذ أقدم العصور للزينة لدى الجمهور، ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح، فكان الرومان يصبغون شغورهم أو يبيضونها، ويصبغون أقدامهم وركبائهم، واستعملوا ألوانا شتى من المساحيق. كما استعمل المصريون القدماء الكحل والحناء، ورسموا خطوطا سوداء حول عيونهم، ودهنوا أجسامهم بالزيوت العطرية، لتبدو لامعة بَرّاقة.

وكان للأقنعة أهمية عظيمة فى المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات فلُوّنت الأقنعة، وشُكّلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التى يريد الممثل تصويرها. واستعمل الأفريقيون، والساميون، والصينيون، واليابانيون، والهنود، وهنود أمريكا الحمر والماورى، وغيرهم، الأقنعة فى الحفلات والرقص الدينى، كما استعملوها لبث الذعر فى قلوب أعدائهم وقت القتال.

وحتى العصر الإليزابيثى، كانت تُستخدم الأقنعة بمختلف أشكالها لأغراض التسلية المسرحية، فكان يُستخدم قناعٌ خاص لتمثيل كل شخصية أو عاطفة، ونقشت على كل قناع ملامح خاصة.

ولكى يستطيع الممثل تحريك ملامحه التعبيرية فى سهولة ويسر، ويمكنه تغيير معالم وجهه تبعاً للأدوار التى يقوم بها، انتشر استعمال الصبغات المسرحية والمساحيق على الوجه مباشرة فى الماكياج المسرحى.

وظلّت طبقة الماكياج سميكةً أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة، ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد الماكياج، لتعطى مظهرا طبيعيا أو قريبا من الطبيعى قدر المستطاع، وذلك بسبب تقدم طرق الإضاءة الحديثة الباهرة، ودقة عيون آلات التصوير الفاحصة فى السينما والتلفزيون.

إن بعض المخرجين لا يحبون نعومة الوجه الناجمة عن استعمال الماكياج، ويحاولون جهدهم الحصول على ما يسمى بالأثر الخطي effect Documentary فى إخراجهم، بعدم استعمال الماكياج للرجال، وفى بعض الأحيان للسيدات أيضا. وبما يؤسف له أنه فى أغلب الأحوال لا يبدو الممثل طبيعيا على خشبة المسرح، إذ يضافى عدم استعمال الماكياج على الممثلين صبغة العمومية المألوفة Commonness بإظهار كل عيب أو بقعة فى وجوههم. عندئذ تكون الحقيقة الواقعية مكروهة، وتضيع إجادة الممثل فى تمثيل دوره، لأن ذهن الجمهور قد يشرذ عن متابعة الدور بسبب عدم استعمال الماكياج. وعلى أية حال، إذا أراد المخرج التمسك بالعمومية المألوفة، فلا مانع من استعمال أقل قدر من الماكياج، أو يستعمله بما يكفى فقط لإظهار الشخصية.

ويتحكم الضوء فى الماكياج إلى درجة كبيرة، فالإضاءة غير الصحيحة تُفسد الماكياج المتقن - أى تقلل من إحكامه. كما أن الإضاءة الصحيحة وليدة الخبرة، مساعد قوى لفن الماكياج. ومن ألزم الضرورات وجود التعاون التام بين أخصائى الماكياج «الماكير» ومهندس إضاءة المسرح، للحصول على خير النتائج الممكنة، إذ يمكن تصميم الأثر الضوئى ليكون متمما ومكملا للماكياج. ولا فائدة من أية تعليمات محددة يصدرها المخرج فى عملية الماكياج، إذ تختلف الوجوه.

والماكياج الذى يلائم شخصا ما تمام الملائمة، قد لا يصلح لشخص آخر. ويجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها فى الحسبان، فإذا كانت الإضاءة ستتغير من منظر إلى آخر تغيرا ملحوظا، وجب تغيير الماكياج تبعالها. والشخص الوحيد الذى يمكن الاعتماد على حكمه فى ملائمة الماكياج للشخصية هو المخرج ولا أحد غيره. فهو الذى ينظر إلى الممثل النظرة الفنية المثالية، وهو الذى يعرف حقيقة الموقف، ويهمه كثيرا مناسبة هيئة الممثل للدور الذى يقوم بتمثيله.

والإكثار من الماكياج لغرض التنكر غير مقبول فى المسرح. ومن الأحسن الاقتصار على الضرورى منه، فما الماكياج إلا وسيلة ملائمة الوجه للدور. والماكياج الظاهر يسبب تشتتا لذهن المتفرجين.

الـباب الثالث - الروئية الفنية للعرض المسرحى

ويمكن تجسيم وجه الممثل بالماكياج فى حدود المعقول، فالأجزاء المراد أن تبدو غائرة تصبغ بلون قاتم، والأجزاء المراد إبرازها تُصبغ بلون فاتح. كما أن اللون الأحمر يجعل البشرة دائماً قاتمة، وعلى هذا تبدو منطقة مصبوغه باللون الأحمر غائرة قليلاً.

وعند عمل ماكياج لتقليد منتصف العمر، من الأوفق استعمال التجسيم بدلا من رسم التجاعيد، وذلك لأن أبرع رسم تجاعيد، تبدو على هيئة خطٍّ من الأوساخ ورؤيتها من مسافة بعيدة.

ويمكن استخدام الأصباغ ببراعة وحقق، فلا حاجة إلى استعمال الأحمر الظاهر وأحمر الشفاه للرجال. ومع هذا، فإن الشاب الأنيق يجب أن يضع، فى أثناء التجسيم، ظلالاً تحت الحواجب والأنف والذقن، كما يمكن وضع لمسات خفيفة من الأحمر فى الزوايا الداخلة للعينين، وفى الخياشيم.. ويمكن تقليد السن المتقدمة بوضع اللون الأخضر فى هذه المواضع، كذلك تُظللُ السيدة العجوز وجهها عادةً باللون البنفسجى.

وهناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج، وهو أثر المسافة Effect of Distance، فالمسافة تطمس المعالم، لذلك يجب تأكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية. ولسوء الحظ غالباً ما يكون التأكيد اللازم لمن فى الصفوف الخلفية على حساب من فى الصفوف الأمامية. ويبدو هذا بوضوح فى آثار معينة، كالندبات.

والإضاءة المسرحية تبيض ألوان الوجه، لذا يجب على أغلب الممثلين والممثلات أن يلونوا جفونهم وحواجبهم، ويصبغون خدودهم باللون الأحمر، حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية. وهذا لا يشمل ذوى الشعور السوداء والبشرة السمراء أو المتوردة، والذين ليسوا فى حاجة إلى الماكياج. وقلما تعكس الأضواء المسرحية على الممثل ظلالاً طبيعية، وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى، وفى المنطقة السفلى للأنف والذقن.

إذن، فأهم وظائف الماكياج: أن الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين، وفى الحال، الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها، وصحتها، وصفاتها الأساسية.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية، صُمِّمَ الماكياج لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات. وبعبارة أخرى، الماكياج وسيلة فعّالة لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى النظارة دون ضياع ألفاظٍ أو وقت. كما أن من وظائفه - كما سبق وقلنا - معادلة الأثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المُركّز على المنصة.. وأخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية، كالعينين والفم، التى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين، فإذا ما أكد الماكياج هذه الملامح، مَكَّن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين فى أبعد المقاعد بصالة المشاهدين.

ولما كانت العيون واحدة من أعظم مظاهر التعبير فى الوجه. فإنها بحاجة إلى عناية خاصة لتحقيق كامل طاقتها، ولذا يجب أن يكون الهدف إظهارها تماما، ليراها جميع المشاهدين، مع اجتناب جعلها تبدو غير طبيعية، وهذا يتطلب كثيرا من العناية. فلتأكيدا يجب وضع خط رفيع قائم اللون بفرشاة رفيعة، أو بقطعة من أعواد تسليك الأسنان على حافتى كل من الجفن العلوى والسفلى.

ولجعل العيون تبدو أكبر من حجمها الحقيقى، يمكن مد هذه الخطوط إلى ما بَعْد المآقى الخارجية، ثم جعلها تلتقى معا. ولزيادة التأكيد لعيونٍ ما يمكن صبغة الرموش بصبغة «ماسكارا Mascara»، أو بالرموش الصناعية False eyelashes، ولإكساب العيون تألقا إضافيا، توضع نقطة حمراء عند الركن (الميق) الداخلى لكل عين.

وإذا أُريد إظهار العينين جاحظتين، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الجفنين العلوى والسفلى، وتظليل الحاجبين، مع حذف صبغة وخطوط العيون. وإذا أُريد ظهور العينين غائرتين، فيمكن وضع ظلال بيضاء على الحاجب والحافات العليا لعظام الوجنتين وتظليل الجفون، وما تحت الحاجبين، وعند استعمال ظل العين، من الأهمية بمكان مراعاة مد الظلال إلى جانبى الأنف، إلّا إذا أُريد بالمد إكساب الوجه زيادة فى السن. وتميل الظلال الموضوعة على جانبى الأنف إلى جعله حادا، وجعل الوجه يبدو أكثر عمرا.

وتؤثر الملابس فى الألوان، وفى الماكياج إلى حد كبير. وعلى العموم فأحسن ماكياج فى الضوء الهادئ، أو الملابس الزاهية الألوان، أو الخلفية الزاهية الألوان، أو

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
الخلفية الزاهية، هو الماكياج الزاهى اللون أيضا. أما فى حالة الملابس القاتمة أو الخلفية الأكثر قتامة، أو الضوء الشديد أو الباهر، فيُفضَّل الماكياج الأقم كذلك.

ومن الصعب السيطرة على الترتر Squangles الفضى، أو الذهبى Seguins، أو خَرَجِ النَجَف Rhinestones، أو ما شابه ذلك من الأشياء البراقة التى تُزَيِّن بها الملابس، إذ أنها ذات سطوح عاكسة قوية تعكس أشعة الأضواء، ولذلك يجب وضع محلول الشمع Spray-Type wax على هذه الأشياء، وعلى حلى براقه من المجوهرات لإطفاء بريقها ولألأتها.

ورغم ما للماكياج من قيمة معينة بالنسبة للممثل، فإن وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج، أنه يَصُدُّ مفعول الإضاءة المسرحية، ويرسم الشخصية، ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور.

وتعتبر الخِصِيصة الثانية أهمها جميعا، فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التى يملك الماكياج المساعدة على نقلها، إذ لا يوجد على ظهر البسيطة فنان للماكياج يستطيع أن يرسم بإقناعٍ تعبيرا مأسويا مفاجعا على وجهٍ باسمٍ طروبٍ مُجَرَّدٍ من الخِيَلَة.

كما يساعد الماكياج الممثل، وكذلك يجب على الممثل أن يساعد الماكياج، فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بأدائهم للشخصيات، الاستحواذ على وجوهٍ مَرِنَة، و«أرواحٍ» مرهفة الحِسِّ. ويتأتى التأثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج، والملابس، والتعبير.

وعلى أية حال، ليست كل أنواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه. فهناك ما يعرف عادة باسم الماكياج السَّوَّى، ولا يستهدف أكثر من تغييرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تُذكر إذ يكون الدور قد وُزِعَ على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره، ولا يستدعى الأمر أكثر من توكيد الصفات التى يستحوذ عليها بالفعل. ويسفر مثل

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

هذا العمل فى العادة عن محاولة لإبراز أشد قسّمات الوجه جاذبية، تبعاً لذوق العصر، وهو ذوق متغير. فمنذ خمسة وعشرين عاماً كان ماكياج الأبطال المسرحيين ينزع بشدة نحو التشكيل الرومانسى، بل و«طابع الحُسْن أيضاً». وكانت الحواجب والرموش تُكحّل بإفراط، والخدود تُصبغ بِحُمْرَةٍ قانية، والشفاه تدهن بسخاء، أما اليوم فلا يلجأ الممثل إلى مثل هذا النوع من الماكياج إلا إذا كان عليه أن يمثل دور متأنقٍ مُخَنَّث.

ويعتبر ماكياج الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الماكياج السّوى، حيث أنه يؤدى إلى تغييرات واضحة فى الملامح، هنا يستعين الممثل بعدد من الوسائل الحرفية. ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييراً كاملاً باستخدام معجون الأنف أو غيره من المواد اللدنة.

والمفروض أن ماكياج الشعر ينبغى إذا أُعدَّ جيداً، أن يبدو مُقْنِعاً عن قُرب، أو من الصّالة على حد سواء. ويُختار عادةً لون الشعر المفتول الذى يُناسِبُ شعر الممثل.

الاكسسوار والاثاث واثرها فى التكوين المسرحى

إن طراز الأثاث والاكسسوار اللذين يستعملان فى المسرحية، يعتمد لدرجة كبيرة على المسرحية ذاتها، كما يعتمد أيضا على المخرج، الذى يحب ألا يقع تحت تأثير لباقة المصمم.

وحجم الأثاث أمر يجب أيضا على المخرج ألا يقع فيه تحت لباقة المصمم، فحجم الأثاث أمر يجب النظر إليه باهتمام. ومن الأفضل أن تخطئ فى استحضار قطع صغيرة الحجم، من أن يكون الخطأ فى كبر الحجم، وبهذه الطريقة، يمكن تجنب تغطية جزء كبير جدا من منطقة التمثيل يكون له أهميته.

وغالبا ما يتضمن المنظر العصرى تلك الأريكة المعهودة بكراسيها المريحة، أما المقاعد العميقة فتوقع الممثلات فى صِغَابٍ مع ملابسهن، فضلا عن أنه قد يصعب النهوض منها أو نقلها، ولهذا يجب استعمال طقم من الكراسى الصغيرة خفيفة الوزن كلما أمكن ذلك.

ويجب على المخرج أن يبتعد عن وضع الأريكة فى مواجهة المتفرج تماما، فقد تبدو عندما يجلس عليها أكثر من اثنين وهى فى هذا الوضع، وكأنها صورة فوتوغرافية. وما دام الممثلون يستحوذون على أصوات جيدة التصويب، فمن الممكن وضع ظهر الأريكة - كما هو مألوف تجاه الجمهور - بدلا من وضعها بمفردها فى وسط الحجرة مقابل «الجدار الرابع» الوهمى.

أما الأثاث، فيُفضَّل الابتعاد فيه عن الأثاث المصقول بدرجة كبيرة. حتى لا يعطى انعكاسات ضوئية لا تريح عين المتفرج فى تكوين الصورة العامة للرؤية المسرحية. ويمكن التغيير فى طرز الأثاث باستخدام الستائر المفروشة، فمثلا يمكن بمفرش من القطيفة إخفاء معالم منضدةٍ عصرية، وجعلها صالحةً لعدة عصور مختلفة.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى
ويجب ألا يستعمل المخرجون الزجاج فى التكوين المسرحى، نظرا لانعكاساته المرتفعة بجانب خطورته فى حالة الكسر.

ومن المستحسن استعمال «الدّواسات» على خشبة المسرح، إذ أنها تمتص أصوات الأقدام، وإذا تعذر الحصول على «دّواسة» أو سجادة، فيجب أن يطلب المخرج من الممثلين أن ينتعلوا أحذية لينة قدر الإمكان، حيث أن صوت النِّعال يُشَتَّت انتباه المتفرج ويُحطم الإيهام المسرحى.

أما الصُّور، فيجب إزالة زجاجها، والمرايا يجب وضعها بانزواءٍ لكيلا تضايق المتفرج بانعكاساتها. وعلى أي الأحوال، فجميع قطع الأثاث التى يدخل الزجاج فى تركيبها يكون من الأسلم أن يخفّف لمعان سطوحها، وذلك بتغطيتها بشريحة من الورق الذى يتشرب الشحم، أو بدهنها بالصابون أو «السبداج»، وبرغم أنه فى هذه الحالة قد يبدو الزجاج ملطخا.

وإذا كانت الساعة ستبدو واضحة فى التكوين المسرحى، باعتبارها شيئا له ضرورته فى المنظر، يجب أن تشير عقاربها إلى الزمن المناسب لأحداث المسرحية. أما إذا كانت الساعة مجرد قطعة لتزيين المسرح، فيجب أن يكون وجهها منزويا عن المتفرج، أو تُوقَّفَ عقاربُها، مع وجوب وقف دقاتها تماما.

والحليّات يجب الاقتصاد فى استخدامها ما لم يكن المقصود منها إعطاء صورة لعصر الفيكْتورى المكتظ بها، وإذا لم تستدع الأحداث تحريك هذه الحليّات فى أثناء التمثيل، فيجب تثبيتها فى رَفٍّ بِسَلَكٍ رفيعٍ من النحاس، ودبابيس رسم. أما الحليّات التى توضع على الموائد والمنضدة وغيرها، فيمكن تثقيلها بالرمل - إذا كان هناك أدنى خوف من سقوطها.

وبالنسبة للسيوف فيجب أن يرتديها الممثلون فى فترة مبكرة من التدريبات، لتجنب احتمال تعرّضهم الخطير فيها ليلة العرض. والبنادق الخشبية القديمة يمكن أن تبدو مقنعة بَعْدَ دهنها باللون الأسود. أما فى حالة المسدسات التى يجب أن تُطلَقَ على

المسرح، فلا بد أن تكون فعّلية، مع وجود الترخيص الخاص باستعمالها، ومع استعمال الرصاص «الفِشْنُك» بالطبع.

وبخصوص النقود المعدنية، فهى سهلة التدبير. أما إذا كانت العُملَة ورقية ويستعملها الممثلون فى «رُزَم»، فيمكن استخدام «رزمة» من قصاصات الورق لتبدو على صورة رزمة أوراق مالية، وذلك بأن تُظْهَر على سطحها العلوى والسفلى ورقتان مائتان حقيقتان.

ويجب أن يُنبّه المخرج إلى طريقة استعمال الوثائق والأظرف، فمثلا لا يجب أن يغلق الظرف تماما، بل تُلصق حافة المظروف من قمته فقط، لكى يتسنى للممثل فَضُّه بسهولة، وكذلك مع حالة وجود شريط قماشى مربوط به وثيقة ما.

والوثائق الأثرية والمخطوطات يمكن تمثيلها بالورق الأبيض السميك بعد دهنه باللون المناسب، كما يُستخدم الصلصال للأختام. ولا ننصح المخرج باستعمال الحَبْرِ الحقيقى فى المسرح.

واللهب المكشوف على خشبة المسرح فيه خطورة.. لذا يجب على المخرج مع الطاقم الفنى والتنفيذى أن يتخذوا الحِيطَة والحذر على المستويات كافة عند استخدام النار أو اللهب. ويُفضّل استخدام الكهرباء فى إعطاء هذه التأثيرات معنىً لحدوث حريق.

أما فى حالة وجود أطعمة، فيمكن استخدام الأطعمة الحقيقية، غير أنها لا تكون عملية دائمة. وأحيانا يقتضى الأمر من الممثلين التكلم فى أثناء الأكل، ولهذا تُفضّل الأطعمة الطَريّة سهلة البلع. وبالمثل يمكن استخدام شرائح الفواكه بدلا من قطع اللحم والطيور وغيرها. أما شرائح اللحم الكبيرة الأفخاذ، فيفضل عملها من عجينة الورق.... وشرائح الخبز المَطْلَى بالزُبد والسندوتشات، يجب أن تكون رقيقة بقدر الإمكان، مع تجنب حشو الأخيرة بمواد يحتمل أن تربك الممثل كالبققدونس والخيار والطماطم... أما الشاي والقهوة، والكاكاو، فيمكن تقديمها بالفعل وهى طازجة. أما الخمور والمشروبات الروحية، فيجب عدم تقديم الحقيقى منها، ويمكن صبغ الماء أو الليمونادة بصبغة قرمزية،

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
أو سُكَّرٌ مُحترقٌ لتبدو كالنبيد. وبإضافة كَمِّية قليلة من القهوة يتحول الماء إلى ويسكى
أو براندَى، كما أن عصير البرقوق الممزوج بالماء يكون بديلاً لطيفا للنبيد البرتغالي،
ولتمثيل شراب الچن يكفي له الماء الصافى.

والتليفونات يمكن استعمال الحقيقى منها، ويجب امتداد سلوكها على الأرضية
حتى يثبت فى قطعة خشبية بالجدار، مع تغطية السلك وإبعاده عن أقدام الممثلين حتى
لا يتعثرون فيه ذهاباً وإياباً. إن القاعدة الذهبية بالنسبة للملحقات هى أن تبدو مناسبة
لمقتضيات المسرح، فالمناسب فى الحياة الواقعية، قد لا يكون كذلك على المسرح، كما
يظهر من اللون الحقيقى عندما نراه تحت الأضواء القوية.

الموسيقى التصويرية والمؤثرات وأثرهما فى التكوين المسرحي

المؤثرات عبارة عن جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر المرئية الخاصة التى تحدث على خشبة المسرح أو خارجها فى أثناء التمثيل .. وللحصول على هذه المؤثرات هناك طرق متعددة .. فمثلاً: لتصوير صوت الرعد فى المسرح الإغريقى، كانوا يستعينون على تصوير البرق بلوحات سوداء مثثة الشكل، مرسوم عليها شكل البرق .. ولتصوير صوت الرعد كانوا يستعملون جراراً مملوءاً بالحجارة التى تتدحرج منه على أوعية من النحاس، فيخرج منها الصوت المطلوب .

والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية عادة ما يُعهد بها إلى مؤلفٍ موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التى تتصل بروح المسرحية، وليحدد مع المخرج لحظات المسرحية التى يجب أن تُخففَ فيها الموسيقى أو أن تتداخل .

وتُستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أى فصل من الفصول المسرحية، كى تخلق بالأصوات جو ذلك الفصل، على أن يتم هذا الاختيار بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته، حتى يستطيع أن يوظفَ الموسيقى والمؤثر الصوتى مع الأداء التمثيلى لكل ممثل أو ممثلة، أو فى المواقف المهمة فى المسرحية، أو المواقف الدرامية التى يريد المخرج التركيز عليها، أو حسب رؤية المخرج .

والمؤثرات الصوتية يمكن الحصول عليها مُسجلة على اسطوانات أو بالطرق اليدوية باستعمال أجهزة تُدار بالأيدى . وسواءً استعملت هذه الطريقة أو تلك، فيجب أن يبدو الصوت منبعثاً من مصدره الصحيح، كما لا يجب أن يُغطى على الحوار .. ويجب أن يأخذ المخرج الواعى حذره واحتياطه عند سماع المؤثر أو الموسيقى التصويرية، فالمناظر والستائر والممثلون يتسببون فى إضعاف صوت المؤثرات والموسيقى، فلا بد من عمَلٍ حسابٍ لهذه الحقيقة .

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

أما وظيفة الموسيقى الدرامية، فهي الإيحاء بالجو الذى يتضمنه النص المسرحى. وإذن فالموسيقى تتوقف أولا وأخيرا على النص. وهناك مسرحيات لا تحتاج إلى موسيقى وهى المسرحيات التى يغلب عليها الحوار المتسلسل الذى لا يهدأ، بحيث لا يعطى الفرصة لظهور الموسيقى. وهناك مسرحيات عمادها المواقف التى تحتاج إلى تفسير موسيقى - أى تفسير بالموسيقى.

والموسيقى تؤلف أو تُختار بواسطة المختصين، وتوضع بالاتفاق مع مخرج المسرحية فى المواقف اللازمة للمسرحية «افتتاحية كل فصل»، وهناك بعض المخرجين يطالبون بأن تكون الافتتاحية مُعبّرة عن الحوادث التى ستحدث فى سياق التسلسل الدرامى، ومن هذه الافتتاحية تؤخذ جُمْلٌ موسيقية، وتوضع لتقوية موقف ما داخل الفصل، أو لإيضاحه.

ولابد أن تتمشى الموسيقى مع الموقف الدرامى. وعلى المخرج أن يحفظ الموسيقى الموظفة فى عمله المسرحى كأي مايسترو يقود فرقة موسيقية. كما أن استيعاب الموسيقى بالنسبة للمخرج والممثلين شىء ضرورى ومهم لضرورة الاندماج والمعايشة الكاملة معها وإلا ما كان هناك هدفٌ وغرضٌ لاختيارها وتوظيفها فى موقعها من العمل المسرحى.

يقول الأستاذ فؤاد الظاهرى عن وظيفة الموسيقى الدرامية:

«الموسيقى الدرامية تساعد على تفسير النص، وعلى خلق الجو العام، وخلق حالة وجدانية لدى المتفرج. وللموسيقى وظائف فرعية، إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية منها: أن الموسيقى كلام يجب أن يتضمن الانسجام الذى يتوافق مع النص. ومن الطبيعى أن تهدأ، وتعلو، وتهمس، وتصمت تماما كالحوار فى النص الأدبى. وهى ليست لخلق تأثير معين أو كلام أخرس، أو شىء صارخ ومفاجئ كما يتصور البعض».

ثم يضيف الأستاذ / فؤاد الظاهرى قائلا:

«إن بعض المسرحيات التى تعتمد أساسا على الحوار الفكرى - المسرحيات الذهنية - لا تضيف الموسيقى شيئا كثيرا إليها. أما المسرحيات التاريخية، فإن الموسيقى تعتبر عنصرا أساسيا فى العمل الدرامى، وفى إمكانها أن ترتفع بالعمل إذا كانت موفقة وناجحة، أو تهبط به إذا لم يوفق واضع الموسيقى فى إدراك روح النص، وفى التعاون التام مع المخرج، بحيث يصبح العمل قائما على الموسيقى».

الـباب الثالث - الرؤىة الفنية للعرض المسرحى

ومن المعروف أن مناقشة التأليف الموسيقى بالنسبة لأية مسرحية يتم بين المخرج ومؤلف الموسيقى، باعتبار أن المخرج هو مفتاح الرؤيا الفنية لتفسير النص المسرحى وأسلوب إخراجه على المسرح.

والمفروض عادة أن تتحد الرؤيا الفنية بعد دراسة الدراما بين المخرج ومؤلف الموسيقى على اللحظات التى تُستخدم فيها الموسيقى من البناء الدرامى.

واللحظة الموسيقية المختارة فى أى جزء من الدراما، انما تخدم ما قبلها وما بعدها من لحظات، ولا بد أن تنبع طبيعية من جو الدراما العام، بل وتؤكد هذا الجو.

والموسيقى بالنسبة للدراما عنصر جوهري، من أهم وظائفه دفع حركة الدراما إلى الأمام من داخل خصائص نمو الشخصيات أو الحدث. ومن العناصر التى ترتبط بها الموسيقى وتنبع منها: البيئة المكانية والزمانية للدراما، والموسيقى المستخدمة فى المسرحية يجب أن تكون مُدركة لكل العناصر الفنية المجاورة لها فى العمل المسرحى، مثل الديكور والأضواء وحركة الممثلين والملابس، إذ أن التجانس، والتفاعل، والتقابل، والتضاد بين كل هذه العناصر، إنما هو الذى يُجسّد الجو العام للشخصيات والأحداث. وفى ظل هذه الجو تُكشِفُ الشخصيات عن أعماقها، والأحداث عن مضامينها.

إن الإيقاع العام للمسرحية من أهم الخصائص التى يجب أن تدركها الموسيقى المستخدمة فى المسرحية، وهذا الإيقاع العام مرتبط تماما بالإيقاع الداخلى للشخصيات وللحدث.

ومن خصائص موسيقى المسرح التى تميزها عن أية موسيقى أخرى، أنها لا تتقيد بقوالب الموسيقى التى تُقدّم فى الحفلات الموسيقية، كالسيمفونيات أو الكونشرتو أو السوناتا. وقد تختلط الموسيقى المستخدمة بمؤثرات صوتية. ولا بد أن يتم ذلك على أساس إدراك سليم لدرجة الصوت وتقابله، وتفاعله بين المؤثر الصوتى والموسيقى، فالموسيقى عنصر جوهري فى العمل المسرحى، وأهميتها تنبع من حُسن توظيفها وتوظيفها فنيا سليما.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

ومنذ فجر تاريخ المسرح، والموسيقى جزء من العمل المسرحى.. من العصر الإغريقى عندما كانت موسيقى الشِعْر تتحكم فى طبيعة العمل المسرحى إلقاءً وحركة، وحيث كانت الجوقة والمنشدون يقومون بعمل المُعلّق على الأحداث، والربط بينها، إنشادًا يصاحبه توقيعٌ موسيقىٌ على آلات القيثارة أو الليرة، والناى، والبوق، والدفوف، وآلات الإيقاع المختلفة. هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى والمسرح، استمرت فى خَطٍّ يزداد وضوحا أحيانا وينخفت فى أحيان أخرى، ويعتلى قمة الخط البيانى لهذه العلاقة فى فن «الأوبرا» وفن المسرح الغنائى.

يقول الدكتور يوسف شوقى فى حديثه لمجلة المسرح العدد ٣١ يولية ١٩٦٦م:

«الموسيقى هى قمة الأعمال الدرامية، فهى تجرّى التجريد، والتعبير عن ذاتية الحدث وعموميته فى الوقت نفسه. ولما كانت الدراما هى إحدى الخصائص الأساسية للمسرح، فبذلك تكون الموسيقى جزءا لا يتجزأ من أى عمل مسرحى».

والموسيقى معناها المسرحى قد تكون مسموعة، وقد تكون منظورة - وكثيرا ما تكون مسموعة منظورة فى آنٍ معا - ومفهوم الموسيقى المسموعة أمر بسيط، فهذا هو أقرب أشكال الموسيقى إلى العمل المسرحى. ويجتهد المؤلف الموسيقى أن تكون الشُحنة الدرامية للموسيقى من نوع ومستوى الشُحنة الدرامية للنص المكتوب، والذي يُطلب من الممثل أو الممثلين تجسيده.

أما مفهوم الموسيقى المنظورة، فيتصل اتصالا وثيقا مباشرا بالحركة المسرحية. فمن هذه الحركة - سرعتها، وعلاقتها عناصرها بالممثلين - يستوحى المؤلف الموسيقى عناصر الإيقاع الذى يستخدمه فى موسيقاه المسموعة، ومنها يحقق التسلسل والترابط بين أحداث المسرحية، التى تنمو نموا دراميا محدّدا، وبين الأحداث الموسيقية التى يستكمل بها عناصر الدراما. ولعل ما يُعنى به المؤلف الموسيقى هو تقدير الجرعة الموسيقية التى يتحملها النص، فبعض نصوص المسرحيات يستلزم من الموسيقى جرعات أكبر من غيرها، كما أن بعض المواقف الدرامية تكون بؤرات موسيقية تتركز فيها عناصر النغم والإيقاع أكثر من غيره. كما أن هناك من المواقف الدرامية ما تكون فيه

الكتاب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

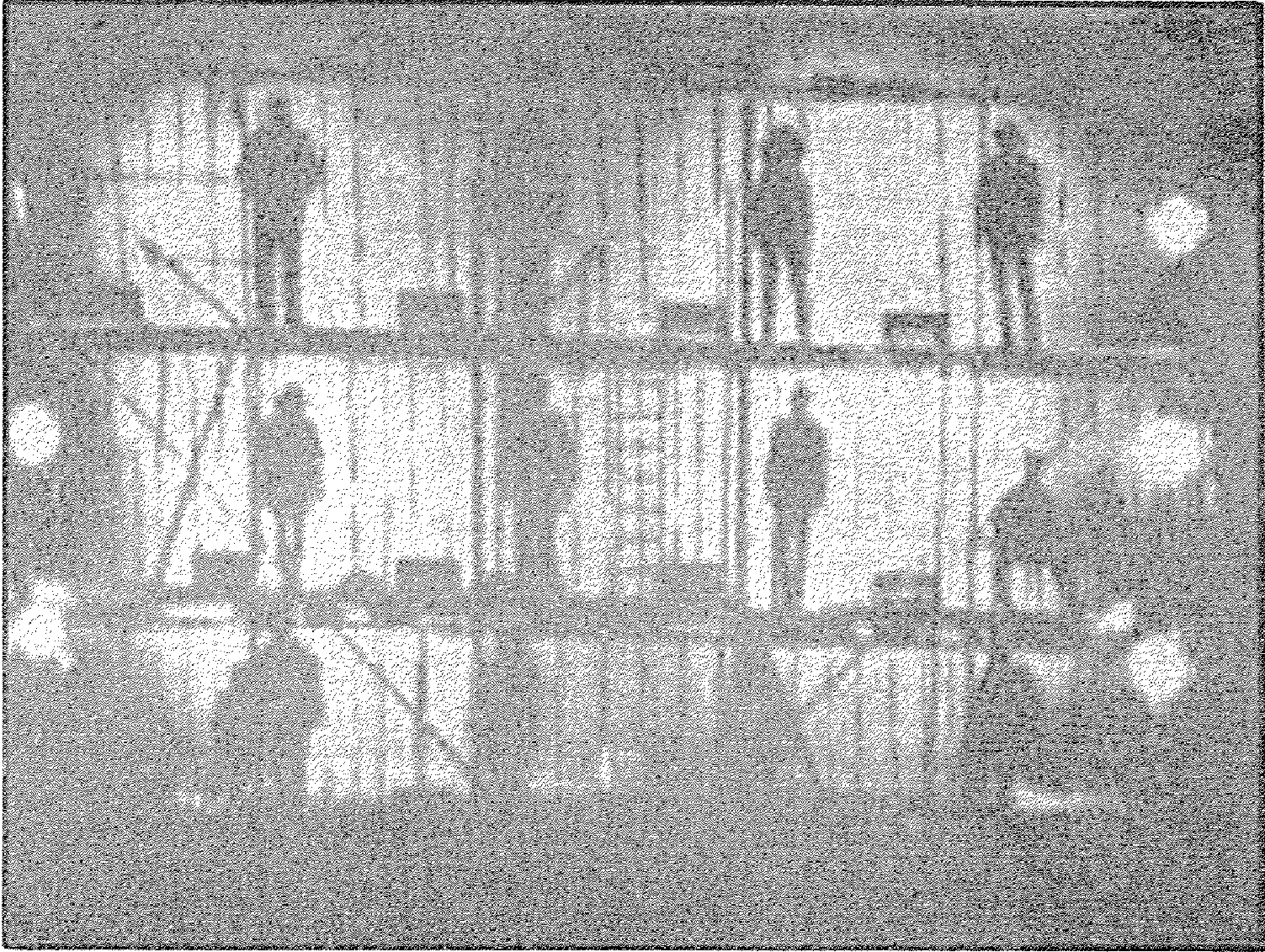
للسكّنة الموسيقية أبلغ تعبير. وعلى كل حال، فإن كل نص مسرحي يجب أن تتوافر فيه عناصره الموسيقية الذاتية من داخله، نصا، وحركة، حتى يمكن أن يتحمل ويستوعب نصا موسيقيا يُكوّن معه تزاوجا فنيا.

ومن المستحدثات فى كتابة الموسيقى للمسرح، مصاحبة المنولوجات الطويلة بموسيقى خلفية استيحاء من الحقل السينمائى. وفى هذه الحالة، تتخذ الموسيقى صفةً وظيفيةً تتميز بالدقة فى التوقيت، وفى تقسيم العمل الموسيقى إلى جمل تنمو فى توازن مع نمو المنولوج من الناحية اللفظية والحسية والانفعالية. وقد تتخلل المنولوج فترات صمت فى حركة، وفى هذه الحالة يمكن التركيب الموسيقى على التركيب الحسى للمونولوج، رغم صمت الممثل.

وفى الأعمال التراجيدية، يجب أن تتخذ الموسيقى دور المعلق على ما لا يراه الجمهور وليس على ما يراه. فليس من الضرورى أن تملأ جو المسرح موسيقى حزينة باكية، وأمام المتفرج ممثلة تعتصر ذاتها فى تمثيل دور من أدوار الحزن الواضح الصحيح، بعد الذى يصل على عقول الناس وقلوبهم دون مساعدة موسيقية. وعلى كُلى، فإن هناك من الوظائف الدرامية للموسيقى ما لا يكاد يحيط به حصر، وتكاد كل مسرحية مبتكرة تخلق لنفسها وظائف جديدة واستخدامات مستحدثة للموسيقى التى تكتب لها.

يقول الأستاذ نبيل الألفى فى محاضرات ألقاها بالمعهد العالى للفنون المسرحية عام ١٩٦٧م بالقاهرة:

«للموسيقى ارتباط وثيق بالمسرح، فهى تُبلور شكل المسرحية عامة، كما أنها تعمل على دفع الحدث الدرامى، وإيجاد الصدى الحقيقى المَخْفى وراء ما يدور من أحداث. وهى تفجّر إيقاعا مُنغّما من شأنه أن يزيد فى نفسية المتفرج فيدعوه للاندماج الحقيقى مع محتويات الحدث الذى يراه. وهى تعمل على التعبير عن فترات الصمت المختلفة بحيث تملؤها. وتستخدم الموسيقى أيضا بين المواقف المعينة، وذلك لخلق عنصر الأهمية فى حوار معين أو فى كلمة معينة، أو لبلورة موقف من المواقف، أو لعكس رد فعل معين لكلمة أو حركة أو مونولوج. ويجب على الممثل أن يعمل على تذوقها واستطاعة الحس بها».



توظيف السلوكيات فى إخراج بعض المسرحيات، وخاصة
الاستعراضية والغنائية منها، يضيف نشاطاً وتأثيراً
ملموساً يحسه كل من يشاهد العرض

الفصل الثالث

- فن الإلقاء.
- سرعة التمثيل - الإيقاع.
- الأداء التمثيلي.
- حركة الممثل.
- التعبير الخاصة عند الممثل.
- العوامل التي يمارسها الممثل ليكون صادقاً في تجسيد الشخصية.

فن الإلقاء

فن الإلقاء هو أن يتحول الكلام الذى نخاطب به غيرنا - سواء جرى الكلام ارتجالاً أو من أصل مكتوب - إلى بيانٍ لسانىٍ بليغٍ توافرت فيه أسباب الكمال فى التعبير ابتغاء التأثير. وفن الإلقاء، هو عُدَّة الخطيب، وكل من له مهنة ما، تقضى عليه مخاطبة جمهور من الناس، ابتغاء التأثير عليهم بشخصيته وذاتيته. أما الممثل، فحينما يؤدى دوره فوق المسرح، فإنه لا يخاطب الجمهور بشخصيته، بل هو يأتى هنا بشخصية الدور الذى يمثله.

معنى هذا، أن هناك حالة نفسية يجريها الممثل بينه وبين شخصية الدور الذى بين يديه، قبل أن يفتح فمه بالكلام. وتتلخص هذه الحالة فى تَقَمُّص الممثل شخصية الدور ليعيشها ويتحرك بانفعالاتها، محاولاً أن يضع حدوداً أو سدوداً بين طَبْعِهِ الذى فُطر عليه، وبين الطبع الذى تكون عليه شخصية الدور.

وعلى هذا، فيكون فن الإلقاء للممثل وسيلة وليس للتعبير بلسان شخصية الدور وليس بلسانه، هذا فى حين أن فن الإلقاء للخطيب أو المحامى مثلاً وسيلةٌ وغايةٌ فى وقت واحد، لأنه يتكلم بلسان شخصيته، وليس بلسان شخصية يتقمصها قد تختلف عن شخصيته كل الاختلاف.

وبهذا يتضح أن فن الممثل يقوم على عنصرين رئيسين هما:

تصوير شخصية الدور الذى يؤديه، وتحديد معالمها وتقمصها والعيش فيها، ويجرى هذا التصوير عن طريق امتلاء الممثل بأحاسيس هذه الشخصية، بعد أن يتعمق فهمها، وبعد أن ينفعل بما فهم وأحس، ولكن من غير إفراط ولا تفريط.

وإذن، فأداة الممثل فيما تقدم: الفهم والعاطفة والخيال... شىء آخر، وهو القدرة على تَقَمُّص الصورة التى رسمها عن الدور، وهذه هى القدرات العزيزة التى تُركبها فينا

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
الفطرة بأقسط متباينة، وقد لا يكون لبعضنا حظٌ منها. وعلى أساس هذه القدرة تتفاوت أقدار الممثلين، ويتميز الممثل عن الملقى، ويبرز له كيان خاص.

والعنصر الآخر فى فن التمثيل هو التعبير عن هذه الشخصية أو الصورة - ويجرى هذا بالكلام وبالإشارة وبالحركة فى وقت واحد، ويجرى بأسلوب قد يغير كل المغايرة الأسلوب الذى يصدر عنه الكلام فى حياتنا، فى نطاق الشخصية العادية التى فُطرنا عليها عادةً.

وقد تناول فن الإلقاء هذه العناصر الثلاثة: أى الكلام، والإشارة، والحركة، بالتنظيم والصقل والتنمية، بحيث يجعل التعبير بها يجرى فى يسر ووضوح وإحكام، ثم فى غير رتبة - أى فى غير تكرار أو مَلَل.

وقد أخطأنا ببعض نواحى فن الإلقاء منذ القرن الرابع الهجرى، حينما وضع العرب (علم التجويد)، ووقفوه على تلاوة القرآن.

مما تقدم يتضح أن فن الممثل، غير فن الإلقاء إلى أبعد الحدود، إلا أنه كثيرا ما يحدث أن نخلط مع ذلك بين الممثل والملقى.

وهناك من الممثلين من يمتلكون ناصية فن الإلقاء إلى أبعد الحدود، فالواحد منهم إذا رَفَعَ صوته فى دورٍ ليؤديه، راعك منه جهازة الصوت ودفء النبر وتسلسل النغمات فى إيقاع مستمد من معانى الكلام، بالإضافة إلى سريان جريانها، إلى جانب قوة الطبع التى تنفجر فى انفعالات مؤثرة، فإذا التعبير بين يدي الممثل من هذا النوع يَهْزُك هُزَا عنيقا.. يَهْزُك هذا فى أول الأمر، ولكن إذا أخذت بأسباب التأمل والمراجعة فيما يعبر عنه، ثم فى شخصية الدور الذى يؤديه من حيث ملامحها النفسية وأبعادها الخلقية، راعك أن هذا الذى يهزك بعيد كل البعد عن شخصية الدور، وَرَاعَكَ أن هذا الذى يهزك إنما هو إلقاء حاذق، وليس ابتداءً لشخصية جديدة وعيشًا فيها.

إن فن الإلقاء: هو فن التعبير عما يختلج فى النفس أولا باللسان وبالحركة والإشارة مجتمعة فى وقت واحد، ابتغاء الإفهام والتأثير ثم الإفحام، لأن نهاية النهايات

الـبـاب الـثـالـث - الـرؤـيـة الـفـنـيـة الـلـعـرـض الـمـسـرـحـي

فى فن الإلقاء هو التأثير فى السامعين. ومن هذا نستطيع أن ندرك الفرق بين الكلام تلفظاً ونطقاً، وبين الكلام وقد أصبح فناً. والفرق بين الإثنين (الكلام العادى - والإلقاء) كالفرق بين الطبيعة وفن التصوير.

وفن البيان باللسان، وفن القول، وفن الإشارة والحركة والإيماء كلها تدخل تحت عبارة فن الإلقاء.

وفن الإلقاء من الأمور التى يجب أن يَحْدِثَها المعلم، والخطيب، والمحامى، والممثل ومن على شاكرتهم.

ودعائم فن الإلقاء ثلاثة: الهواء، والصوت، والنطق. والهواء هو مادة الصوت والصوت هو مادة الكلام، وهو عبارة عن هواء الرئتين وقد تحوّل إلى نبرٍ صوتى بواسطة الحنجرة. والنطق هو مادة التعبير اللفظى.

إن التمثيل ليس كله إلقاءً وكلاماً، وكذلك الخطابة وجميع أنواع فن البيان باللسان، بل هو أيضاً صمتٌ وإدراكٌ لقيمة هذا الصوت، ومَوَاصِفِهِ، وطوله، أو قصره. ويترك فى فن الإلقاء للمخرج وللممثل تحديد مواضع الصمت وزمنه.

والوقف فى فن الإلقاء غير السكت، لأن الوقف محطة صغيرة لاستنشاق الهواء مع الاستمرار. ولأنه مرتبط بالمعنى: فكأن المعنى هو العُمدة، والمرجع هو الوقف.

والوقف يكون إما اختيارياً - أى قُصِدَ لذاته، وإما اضطرارياً: عند قطع النفس. أو اختبارياً - أى قُصِدَ لاختبار شخص هل يحسن الوقف أم لا؟

والوقف، لُغَةً (الكف)، واصطلاحاً (قطع الكلمة عما بعدها سَكْتَةً طويلة). فإن لم يكن بعدها شىء، سُمِيَ بذلك قَطْعًا. والوقف التام: سُمِيَ بذلك لتام الكلام وانقطاع ما بعده عنه. والوقف الكافى: سُمِيَ بذلك للاكتفاء بالوقف عليه والابتداء بما بعده كالتام. والوقف الحَسَن: سُمِيَ بذلك لِحُسْن الوقف عليه. والوقف القبيح: هو الوقف على ما يتعلق به ما بعده لفظاً ومعنى، ولم يُفِدْ أو أفاد معنىً غير مقصود كالوقوف على (بسم) من (بسم الله) (والحمد) من (الحمد لله)، وكالوقوف على

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى
المضاف دون المضاف إليه، وعلى الرافع دون مرفوعه، وعلى الناصب دون منصوبه،
وعلى الموصوف دون صفته، وعلى المعطوف دون معطوفه.... وضوابط الوقف: هى
علامات الترقيم التى توضح للتمييز بين أجزاء الكلام.

وللوقف أغراض كثيرة غير التنفس منها:

- ١ - تغيير مقامات الصوت، إذ لا يمكن الانتقال من طابق صوتى إلى طابق آخر بغير الوقف.
- ٢ - إبراز المعانى بحسب مراتبها ومنازلها من الكلام (أى للتنبيه إلى معنى له أهمية).
- ٣ - التنبيه عند مناطق القول فى الجمل فى بعض الأحيان.
- ٤ - الخروج عن الروى الواحد (أى الطبقة الصوتية الواحدة).
- ٥ - استجلاء المعنى الجديد.
- ٦ - التشويق.

وخير الوقف هو ما حتمه المعنى.

ولما كان المخرج المسرحى الكبير «جيرزى جروتوفسكى» بتدريباته ومناهجه
التي ظهرت حديثاً، يُعتبر أهم مدرسة ظهرت بعد المخرج الروسى الكبير
«استانسلافسكى» لذا رأيت أن أضمن بعض آرائه ونظرياته وتطبيقاته فى عمله
المسرحى مع تلاميذه ومعاونيه.

ويطالب «جروتوفسكى» بضرورة الاهتمام بوجه خاص بطاقة توصيل الصوت،
حتى يمكن للمشاهد أن يسمع صوت الممثل بوضوح تام، كما يخترق صوته أيضاً أذنى
المشاهد كأنه صوت استريو. وفى رأى جروتوفسكى أن المشاهد يجب أن يكون مُحَاصَراً
بصوت الممثل، كأنه صادر من جميع الاتجاهات، وليس فقط من المكان الذى يقف فيه
الممثل، كما يجب أن تنطق الجدران نفسها بصوت الممثل. ويطالب جروتوفسكى الممثل
بأن يستغل صوته فى إخراج أصوات وتلوينات صوتية، لا يستطيع المشاهد إخراجها أو
تقليدها. وهو يقول إن هناك شرطين أساسيين لتوفير طاقة جيدة لتوصيل الصوت هما:

(أ) الممر الهوائي الذي يحمل الصوت، والذي يجب أن يكون سالكا دون أية عقبات (مثل انغلاق الحنجرة أو عدم فتح الفكين بشكل كاف).

(ب) يجب تضخيم الصوت برّنان فسيولوجي، وكل هذا يرتبط ارتباطا وثيقا بالطريقة السليمة للتنفس. فإذا كان الممثل يتنفس فقط من الصدر أو البطن، فإنه لا يستطيع أن يختزن ما يكفي من الهواء فيضطر إلى الاقتصاد فيه مُغلقا الحنجرة، وبهذا الشكل يُشوّه الصوت، ويتسبب في اضطرابات صوتية، ومن خلال التنفس الشامل من قناة الزور العليا والبطن، يستطيع الممثل أن يجمع كمية كافية من الهواء. ولتحقيق ذلك فمن الحيوى ألا تعترض القصبة الهوائية أية عوائق مثل انغلاق البلعوم أو الميل إلى الحديث من الفكين، أو بفم نصف مفتوح.

لذا، وجب على الممثل أن يُعوّد نفسه على التنفس الشامل، متحكما في أداة أجهزة التنفس حتى تؤدي وظائفها كاملة. ومن المعروف أن مدارس اليوجا المختلفة تُكسب الممثل هذا التكنيك التنفسي، الذي يستطيع من خلاله أن يُوصّل طاقة الصوت على الوجه الأكمل.

- سرعة التمثيل - الإيقاع Tempo/Rhythm

إن المخرج الدارس ذو الأذن الحساسة، يجب عليه أن يضع فى اعتباره عند إخراج مسرحية ما عامل السرعة فى التمثيل tempo، والإيقاع rhythm. فهو إذا لم يحصل على عامل السرعة والإيقاع، ويحافظ عليهما، وجد الممثلون صعوبة فى الإحساس بأدوارهم، والقيام بعرض عاطفى مُقنع، وقد لا يستجيب المشاهد عاطفياً إلى المسرحية المقدمة له.

ومن حُسن الحظ أن نمط السرعة / الإيقاع، ليس صَعْب التكوين. فعادةً ما يكون كامناً فى المسرحية - فى طريقة كتابة الحوار، وفى السرعة التى تقع بها الأحداث، وما على المخرج والممثلين إلا أن يتأكدوا من عدم مخالفة التنفيذ لهذا المحتوى. وبرغم هذا ففى بعض الأحوال عندما لا يكون النمط واضحاً، أو حيث تبدو السرعة المبيّنة - أو الإيقاع المبيّن - خطأً، فلا يناسب الحالة أو الجو أو الأشخاص، يتحتم على المخرج فرض سرعة أخرى أو إيقاع آخر.

والسرعة الصحيحة مهمة بنوع خاص، فقد تضر السرعة الخطأ بالمسرحية ضررها بمقموعة موسيقية. وإذا مثلت المسرحية ببطء زائد، تملك المللُ المشاهد، إذ لا يأتى سير الأحداث فى المسرحية بالسرعة الكافية. وإذا مثلت بسرعة كبيرة ارتبك المشاهدون واستاءوا، إذ تدور الأحداث بأسرع مما يمكنهم فهمها.

والإيقاع شىء يختلف عن السرعة، فهو يختص بالحالة التى تُتناول بها شتى صربات الوزن measure، وحيث يقع الضغط على الألفاظ فى النطق accent، أى فى بداية الوزن، وفى وسطه، وفى نهايته.

والإيقاع بالغ الأهمية للمخرج، لأن له قوة التأثير مباشرةً على النظارة. فيوسعه، من تلقاء نفسه، أن يجعل المشاهدين يشعرون بالمرح والبهجة، أو بالحزن والاكتئاب. وبسبب هذه القدرة، يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع فى تكوين نغمة منظرٍ أو حالته، أو فى إيجاد الجو المسرحى الملائم.

وللإيقاع تأثير عاطفى، ليس على الجمهور فحسب، بل على الممثلين أيضا. والحقيقة أن الممثل قد يجد من المستحيل، تقريبا أن يُحسَّ بدور ويمثله تمثيلا مُقنعا إلا إذا اكتشف الإيقاع الصحيح لذلك الدور، وتمسك به تماما. ومن المحتمل أن يكون لكل شخصية فى المسرحية إيقاعٌ خاص بها.

فإيقاع السُّفرجى يختلف عن إيقاع السيدة الشابة النشيطة والكثيرة المشاغل. ورجل الأعمال المشغول باستمرار له إيقاع يختلف عن إيقاع ابنته التلميذة، كما يختلف أيضا عن إيقاع حبيبها الشاب ذى العقل المتصف بالجدية.. ومن المحتمل ألا يجد الممثل المتمرن صعوبة فى التعرف على الإيقاع الصحيح للشخص الذى يمثله، فهذا الإيقاع كامنٌ فى التصرف وبرغم هذا، يوجد ميلٌ شائع بين الممثلين المتمرنين أن يتخذوا إيقاعَ شخصية أخرى، ولا سيما شخصية قوية أو سائدة... ينتج عن هذا بطبيعة الحال، فى العرض الكاذب والمستمر على وتيرة واحدة، وفى المنظر العديم التأثير. وإذن يجب على المخرج أن يكون دائم اليقظة إلى هذا الميل، كى يصححه بمجرد ظهوره.

وبناءً على ذلك، نرى أن واجب المخرج أن يتعرف على النمط الصحيح للسرعة مع الإيقاع فى منظر أو فى فصل، إذا وُجد، وتقديمه إن لم يكن موجودا.

ومن الممكن جدا أن تخفق مسرحية جيدة لغير ما سبب سوى أن المخرج والممثلين لم يكتشفوا السرعة والإيقاع الصحيحين، أو أنهم أخفقوا فى تكوينهما، فحيث كان يلزم أن يكون بالمسرحية خطٌ سريع مُتَعَجِّل، والإيقاع، تمَّ التنفيذ بكسَلٍ وتراخ مُتَعَمِّد. عصبى حاد إذ أعطى سرعة ثابتة بطيئة، وإيقاعٌ متأنٍ عديم الضغط التأكيدى، ومثال ذلك أن ممثلة أولى قد أخطأت فى تفسير دورها، فجعلت الفرد الرزين المعقول، فى صورة شخص غبى ثرثار. والعكس من الممكن جدا أن يحدث لمسرحية متوسطة الجودة أن تنجح، لا لسبب، إلا أن السرعة والإيقاع اللذين اكتشفهما المخرج والممثلون لها مناسبان وفعّالان، فيولدان فى المُشاهد إحساسا بالقوة يجعل تمتعه بالإخراج أعظم كثيرا مما يحقق للمؤلف أو للمخرج أن يتوقع.

ولما كان الإيقاع المسرحى هو أكثر غموضا وفهما من إيقاع الشِعْر أو الموسيقى، فالمخرج الذكى ذو الأذن الحساسة، هو الذى يترك الإيقاع فى العمل المسرحى يحدث من تلقاء نفسه، فهو إذا حَاولَ اقحامه عُنوة أحدث ضررا يطغى على النفع الذى يبغيه.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى
فمثلا لو استخدم لحنا من ألحان «الفالس» فى مسرحية، فعليه ألا يحاول أن يُوفّق بين إيقاع «الفالس» ذى الثلاث دقات، وبين أى شىء فى المسرحية.

والإيقاع كقيمة جمالية Rhythm as Esthetic value، ليس مجرد وسيلة لتوافق الزمن، بل هو يُضفى على الإخراج قيمة جمالية، وأحيانا يُقلّل من ملل الفقرات ذات الوتيرة الواحدة، ويربط الفقرات التى ليس بينها وحدة حقيقية، أو بمعنى آخر، يضيف الإيقاع على التنوع مظهر التجانس، ويجعل التجانس أكثر إمتاعا.

ونحن حين نشهد عرضا إيقاعيا على المسرح، نصبح مُدركين لوجود كائن حى بشرى فى اندماج إيقاعى مع ما يحيط به، ويؤدى فى سهولة ويسر ما يبدو أنه شىء مُعقّد. إنه يصبح نموذجا لنا، نتابعه عن طيب خاطر قلبا وقالبا، وهكذا نجد إيقاعاتنا تتمشى مع إيقاعات العرض الجارى على خشبة المسرح، سواء فيما يتعلق بالشعور، أو بالحركة الجسمانية العقلية، وأن الإحساس بالدهشة اللذيذة التى نكتشف بها هذه الحقيقة، هى إحدى مُتّع التجربة الإيقاعية.

ولكل مسرحية إيقاعها الأساسى الخاص، والذى يحدده: إيقاع الجمل الواردة فى النص ذاته - إيقاع المكان والجو - إيقاع الشخصيات.

وعامل جُمَلِ النص هو عامل التحديد الأساسى، فإذا لم تُكتب الجمل فى نطاق الإيقاع الذى يحتويه الموقف، والشخصيات والمكان وما إلى ذلك، فإن مشكلة المخرج هى مزج الكل فى إيقاع وَنَسَقٍ واحد، تصبح مشكلة كبيرة. وإيقاع الحوار فى الكوميديا مثلا يجب أن يكون واضح المعالم والتحديد، ويجب أن يسمح بالتأكيد والتوقيت السليمين... وما إلى ذلك.

أما إيقاع المكان والجو: فلكل مكان أو بلد إيقاعه المتميز.. والإيقاع ينقل الأصل العُنْصُرى والقومية. فكل أمة تتحرك فى إيقاعها الخاص المتفردة به، ولذا يجب أن يكون هذا الأمر مُحدّدا بطريقة قاطعة عند دراسة مسرحية تُشكّل فيها الخصائص العنصرية والقومية أهمية خاصة. فالاقتداء إلى إيقاع الأصل العنصرى والقومية له أهمية خاصة حين يمثل المسرحية أشخاص من جنس آخر، أو قومية أخرى.

الـباب الثالث - الروئية الفنية للعرض المسرحى

وإذن نستطيع القول: إن الإيقاع هو واحد من أهم وسائل تحديد الجو... أى أوقات اليوم، وفصول السنة... وما إلى ذلك.

أما إيقاع الشخصيات، فله دور كبير فى تحديد الإيقاع العام للمسرحية ككل. فقد يكون تفكير الشخصيات بطيئاً، أو حركتهم بطيئة، أو خطواتهم ثقيلة أو ثابتة، وقد يتصفون بالعجلة أو بسرعة التفكير ومضائه، أو بالبهجة... وبالطبع كل واحدة من هذه الصفات يشكل إيقاعاً مختلفاً فى أساسه.

إن الإيقاع هو العامل الذى يُعطى الحياة للمسرحية، وهو الذى يربطها ببعضها البعض فى كُلِّ مُتْجانس، مُنسّقاً للفعل وللممثلين وللحوار، مُبدِّعاً الإيهام، ومُقْتاداً النظارة عبر الفعل فى المسرحية.

وللإيقاع وظائف مهمة فى المسرحية يمكن تحديدها فى الآتى:

(أ) الإيقاع يدمج المَشَاهِد الكوميدية فى المَشَاهِد المأساوية، أو المسرحيات الجادة والعكس بالعكس.

(ب) الإيقاع يُدعّم المَشَاهِد الانتقالية والمتوازية، ويحتفظ باهتمام النظارة بها، ويربطها بالكُلِّ.

(جـ) الإيقاع يُحدّد توقيت الدخول والخروج، وكل الحركات والحواسى والوقفات، وبناء المَشَاهِد ذات الإيقاع السريع والبطيء. كما يُحدّد توقيت الضوضاء التى تأتى من خارج المنصة، والموسيقى المستخدمة، وغير ذلك من المشاكل.

(د) الإيقاع يربط العناصر التى تبدو غير مترابطة، مثل الجماعات فى مسرحية تنتمى للمذهب الطبيعى، حيث لا يُعطى أى فرد اهتماماً لأى فرد آخر.

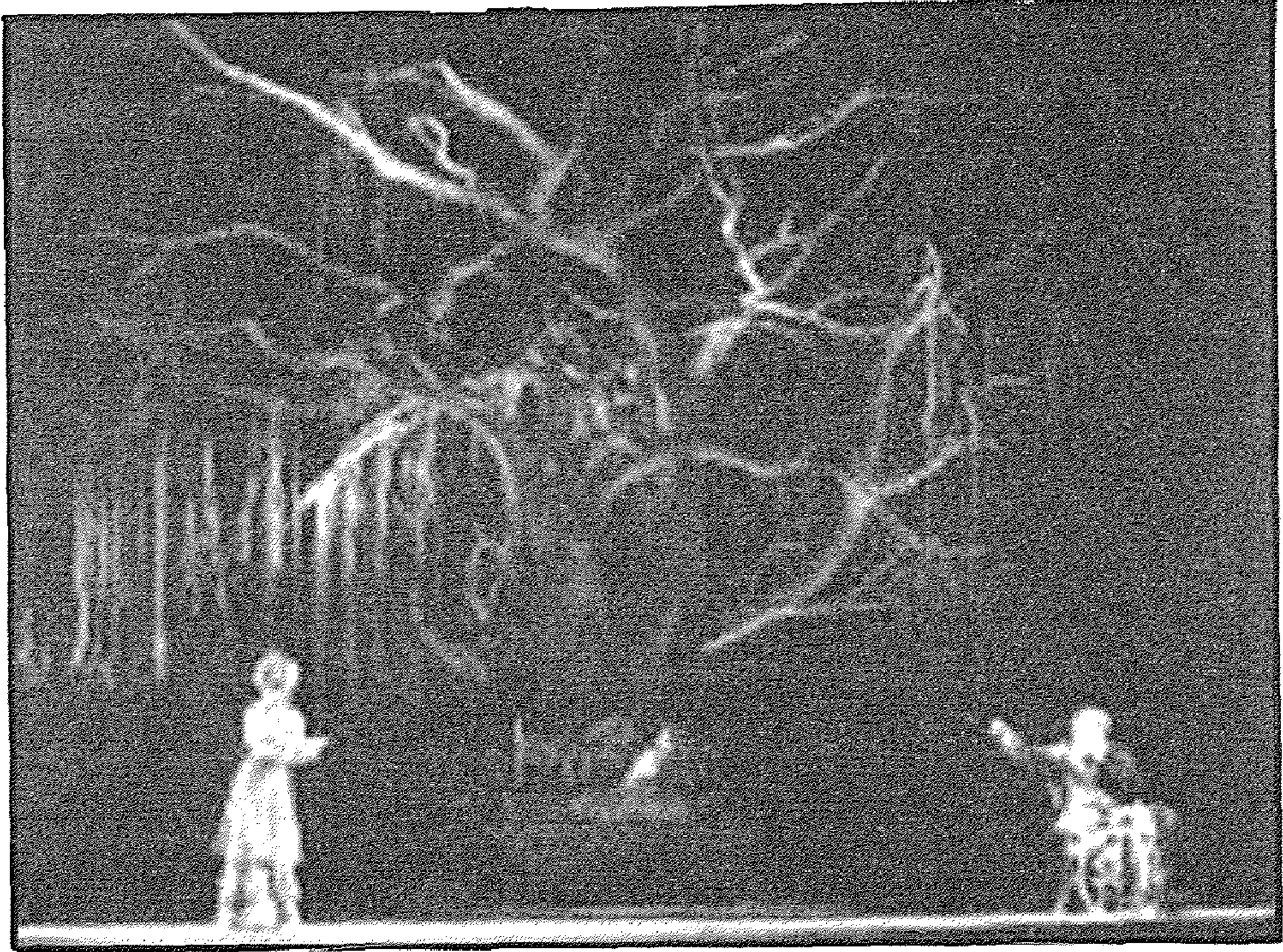
والمخرج الواعى هو الذى يُفضّل أن يَدْخُلَ الإيقاعُ مسرحيته من خلال الانفعالات التلقائية لمثليه الحساسين تجاه الجمل، وللمكان الذى يوحى به النص وحركة المسرحية، والشخصيات التى يصورها الممثلون.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

واستخدام الموسيقى المصاحبة أثناء التدريبات واحد من السبل التى يمكن استخدامها على الأخص بالنسبة للإيقاعات غير المألوفة لأفراد الجوقة التى تؤدى أدوارها فى المسرحية.

ولما كان «التِمْبُو» هو سرعة النمط الإيقاعى، والخطو الذى تتحرك به، ويمكن وصفه بأنه سريع أو بطيء أو متوسط السرعة، لذا يجب أن تحتوى المسرحية على كثير من التنوعات على النمط الإيقاعى الأساسى، مع العلم بأن التغير فى التِمْبُو لا يُغَيِّر بحال فى النمط الإيقاعى.

ومهما يكن، فيجب ألا ننسى أن الإيقاع مصطلح يجب الحذر عند استخدامه، فهو يتولد من الإحساس الشامل للعرض، الذى هو نتاج الإحساس بالجزئيات، كل على حده. وهى ميزة يتفرد بها المخرج الحساس صاحب القدرة على اكتشاف مواطن الإيقاع عامة فى العمل المسرحى.



لكل مسرحية إيقاعها الخاص الذي يحدده إيقاع الجمل
والكلمات، وإيقاع المكان والزمان والطقس، وإيقاع
حركة الشخصيات والتجميع

الأداء التمثيلي

كثيراً ما نسمع القدماء وبعض المحدثين يرددون القول بأن الممثلين يولدون لا يصنعون، وقد يرد واحد من ينشدون إبقاء التمثيل مُستترا في جوٍّ من الغموض بقوله: «إنها هبة خاصة يتمتع بها البعض».

وهنا يصبح السؤال: هل يولد الممثلون على شاكلةٍ تختلف عن بقية البشر؟! إن كان الممثلون يختلفون، ومن طبقة مختلفة، فإن أحدا لم يصل بعد إلى تحديد هذا الاختلاف. ولقد أخفقت الاختبارات التي تزايدت بكثرة في السنوات الأخيرة في الكشف عن أية مميزات أو كفايات ذات أهمية خاصة. ويبدو أن كلمة «موهبة» تستخدم بوجه عام على أنها مرادف للفاعلية العامة، وليس لدينا أى اعتراض على هذا المفهوم. أما عندما تستخدم للإفادة عن هبة خاصة غامضة، فإنها لا تزيد عن مجرد هروبٍ وقائيٍّ يُخفى عجز المعلم، الذي يَضعف عن استخلاص النتائج من تلميذه، فيصممه بانعدام الموهبة.

والواقع أن الموهبة قد لا تزيد أو تقل في الغموض عن مجموع الاستعدادات والكفايات.. في الصوت، والجسم، والشخصية، والتجربة، والقدرة الذاتية على الاستسلام لعالم من الإيهام. وبمعنى آخر، فإن الممثل كالخطيب، إن هو قبل أى شيء آخر إلا الإنسان له عاداته وذكرياته ومواقفه المركبة، لا مجرد حُرُفيات خاصة تلقنها في معهد من معاهد التمثيل. ولا يستهدف هذا الرأى الاستهانة بالموهبة أو تهوين شأنها، وإنما المقصود أن نجعلها تبدو منطقيّة ومركّبة، لا غامضةً وسهلة.

ومعنى هذا أن التمثيل هو مسألة ملائمة بين ما يَسْتَحُوذ عليه المرء بالفعل والظرف الجديد. فعلى الممثل أن يركز معظم انتباهه في النص.. في الموقف المُتَخَيَّل.. في حين يكون للمؤثر الاجتماعي الحقيقي النجاح أو الفشل أمام الجمهور..... وقد تكون سيطرة الممثل التامة على أدواته أشد صعوبة من سيطرة العازف التامة على أدواته.

ولنعد إلى مسألة إمكانية تعليم التمثيل ... من الواضح أن التمثيل لا هو بالموهبة الطبيعية وحدها، ولا هو بالأمر الذى يمكن اكتسابه بالتعليم وحده، فمن الممكن تعليم التمثيل بشرط أن ننظر إلى التعليم بمعناه الواسع، بوصفه وسيلة لتوجيه البيئة والسيطرة عليها. أما الاقتصار على بضع ساعات فى قاعات الدرس، فمسألة لا يمكن الجزم بنتائجها.

حرفية الممثل عامة:

يهتم فن التمثيل أساسا بالفعل، لا بالنظرية. وفن الممثل فنٌ خلاق كفن العازف الموسيقى تماماً. فالعازف يستخدم آلةً ينقل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقى إلى المستمع كذلك يستخدم الممثل جسمه للغرض نفسه تماماً، أى لكى ينقل لجمهور ما كلمات الكاتب المسرحى وأفكاره. فهو إذن المُنْفَذ والآلةُ معاً... المُنْفَذ الذى يجب أن يكون بارعاً والآلة التى يجب أن تكون مضبوطةً ومُعَدَّة إعداداً يَفِى بالغرض المقصود منها.

وهناك مَقَوِّماتٌ كثيرةٌ يجب أن يتبعها الممثل أثناء عملية التمثيل، فهناك الكلام المنطوق الذى يَنْصَبُ فى آذان الجمهور، لكى يَخْلُقَ فيه حُبَّ المتابعة للأحداث التى تأتى على لسان ذلك الممثل. فنُطْقُه يجب أن يكون خالياً من أى نَشَازٍ أو عيوب فى النطق - إلا لضرورة الشخصية الدرامية - جالباً للاستماع. ثم إن للحركة دور كبير فى خلق المتابعة أثناء تأدية الدور.

وأيضاً الحِسُّ والشفافيةُ الجمالية يلعبان دوراً كبيراً فى خلق جو المتابعة الجماهيرية، ونجاح العمل... فالشفافية أو الإحساس الصادق، والمقدرة على التمييز والتلوين، أساسٌ من أساسيات الممثل الناجح.

والممثل يجب أن يملك الهيمنة والقُدرة والسيطرة على انفعالاته وتحركاته أثناء التمثيل. أى يجب أن يكون عنده الرقيب والكنترول الذى يَزِنُ كُلَّ ما يتعلق به. وامتلاك الممثل للحضور المسرحى أثناء تأديته لدوره أمر مهم، بحيث يشرك الجمهور معه فى الإحساس والمعاشية أثناء وقوفه على المسرح إلا أنه يجب أن يكون هناك ضابطٌ ورقيبٌ على الحضور، حتى يستطيع التوافق مع غيره من الممثلين، فهناك بعض المواقف التى تستدعيه أن يُفسح لغيره المجال ممن هم بحاجة إلى حضورهم للضرورة المسرحية.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

ويقول فى ذلك «چان فيلار» (إن انتشاء الشخصية وتكوينها، هو مجال الإبداع الفنى الذى يجعل عمل الممثل ينتمى إلى عمل الفنان، لأن هذا الانتشاء والتكوين يتضمن اختياراً وملاحظة، وبحثاً، وإلهاماً، وهيمنة).

ثم يضيف فيلار قائلاً: «إن الممثل يختار من داخله ومن حوله».

والممثل الناجح هو الذى لا يُعبّر عن الأفعال actions والانفعالات الظاهرية للشخصية التى يمثلها فحسب، بل الذى يُعبّر عن الحياة الداخلية لهذه الشخصية بالتعاون مع الممثلين الآخرين المشتركين معه فى المهمة نفسها. وهكذا، نجد عمل فن الممثل مجهود جماعى Joint effect أكثر منه مجهوداً فردياً.

وبرغم أن الممثل فى حاجة دائمة إلى مساعدة خارجية تُعصّده فى مهمته، من مسرحية جيدة التأليف، إلى منظر وإضاءة حسنة التصميم والتنفيذ، إلا أن العبء الأكبر مازال على الممثل فى إظهار روح المسرحية، فالمؤلف والمخرج يتكلمان إلى النظارة عن طريق صوت وجسم الممثل. ولكى يكون وسيلة اتصال ملائمة بحق، يجب أن يكون فناناً فى اختصاصه، أى يجب عليه أن يُنمى مهارته الفنية وقدراته البدنية إلى الدرجة التى يستطيع بها عرض فكره وعاطفته، إلى جانب الزخارف النظرية للشخصية التى يُمثلها.

وهذا يعنى أنه يجب عليه أن يبذل قصارى جهده لاكتساب السيطرة الكاملة على جسمه، وأقصى مرونة ممكنة لصوته، وأوسع امتداداً لفهمه وإدراكه، وأن يُقوّى مخيلته باستمرار، وبهذه الطريقة تعمل الموهبة مندمجة مع العزيمة على تنمية فنه. وفى الوقت ذاته، على المخرج أن يبذل قصارى جهده للحصول على أفضل النتائج من الممثل بما لديه من إمكانيات ووسائل.

وفى معظم الأحوال، فإن التمثيل الذى يُقصد به تكوين الشخصية هو المناسب، خاصةً إذا ابتكره الممثل ونفّذه... ولتحقيق هذا الهدف يجب على المخرج أن يُشجّع الممثل على أن يبحث فى الحوار، وفى العمل التمثيلى للمسرحية، وانفعال شخصيته بالنسبة إلى الأشخاص الآخرين، وماضى الشخص الذى يُمثله، ومركزه الاجتماعى،

وحتى فى ماضيه هو نفسه، وتجاربهِ، لإيجاد مادة إيضاح بصرية تساعد على أن يظهر للمشاهدين طبيعة الشخص الذى يمثله. وعلى المخرج أن يفحص، بعين الناقد» ما توصل إليه الممثل، ثم يقرر ما إذا كان هذا العمل يلائم مفهومه وخطته ورؤيته لهذا الدور أم لا.. أى أنه على المخرج أن يتدخل فى ابتكار وإبداع الممثل، ويُصحح الوضع. وبالطبع إذا افتقر ممثل إلى القدرة على الابتكار، ولم يستطع تصميم أى عمل تمثيلى مهم كى يساعد على تشخيص الدور الذى يمثله، فقد يكون للمخرج أن يتدخل ويقوم بالعمل التمثيلى اللازم. غير أن الأفضل أن يستطيع المخرج حث الممثل على تصميم عمله التمثيلى.

وجدير بالذكر - فى هذا الجزء بالذات - أن تُنَوّه أنه قد يصير بعض الممثلين مصدر مضايقة وتهديد للعمل المسرحى، فيميلون إلى أن يطمسوا كل أثر فنى يفعله المخرج. فمنهم من يميل إلى شحن تكوينهم للشخصية، بحركات عديمة المعنى، أو بتقطيحات جبين مبالغ فيها، أو أوضاع غريبة، أو استخدام أدوات الأيدى بطرق تفصيلية غير مألوفة، فإذا سمح لهم المخرج بالقيام بهذه الأمور دون رادع، فقد يتمادون أخيرا إلى درجة أنه لا يرى ولا يسمع فوق منصة التمثيل أى أحد غيرهم. ولما كان الممثل فوق خشبة المسرح لا يقوم بتمثيل فردى A Solo performance لذا فهو مقيد جدا فى التغييرات التى يمكنه إحداثها، لأنه إذا عَبَّرَ فى تمثيله بأكثر من تغيير، أحدث تأثيرا خطيرا فى تمثيل غيره من الممثلين الآخرين، وقد يفسد توقيتهم أو يضطرهم إلى تغيير أداء شخصياتهم، أو يشوه الشخصيات التى يقومون بتمثيلها، أو يتلف أو يزعج القيم الدرامية للمسرحية، أو يعوق انسياب وارتفاع الإخراج كله.

إن الممثل كالمخرج والمصمم، فنان مترجم Interpretive artist أكثر منه فنان أصيل Original artist، فهو ينقل إلى المشاهدين ألفاظ المؤلف وأفكاره ومشاعره.

ولما كان الممثل يعمل فى إطار المفهوم الكلى للمخرج، وتخطيط المؤلف لشخصياته، فإن عمله هو أن يترجم معنى المسرحية، وينقل عاطفتها إلى المشاهدين، ولذا وجب على المخرج تحديد الإطار الأساسى لتمثيل كل ممثل تحديدا دقيقا أثناء البروفات، وعلى الممثل أن يتبع ذلك الإطار بدقة فى التمثيل الفعلى، إذا أراد للإخراج أن يتصف بالجودة والتماسك والجمال والقوة العاطفية التى وضعها المخرج منذ البداية.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى
ومهمة الممثل The Actor's Responsibility أن يخلق صورة كاملة للشخصية
الموكول إليه تصويرها. وهذا لا يعنى خلق مجرد صورة كروكية a rough sketch لتلك
الشخصية، وإنما صورة كاملة التفاصيل بالحجم الطبيعى الحى بأية مواد أعطاه المؤلف إياها
كى يستطيع المتفرجون التنبؤ بالمسلك المحتمل لتلك الشخصية فى أى موقفٍ مسرحى.
ويجب أن تطابق الصورة التى ينتجها الممثل، المتطلبات الدرامية للمسرحية، أو
مفهوم المخرج لتلك المتطلبات إن كان هناك فرق.

ومهما تكن الصورة التى كَوَّنَهَا الممثل جميلة، ومهما تكن الزخارف والفروق
التى قام بها دقيقة، فإنها - إن لم تلائم المسرحية أو فكرة المخرج عن المسرحية - تغدو
عديمة القيمة تماما. والواقع أنها قد تكون ضارة كل الضرر، إذ يحتمل أن تُضَلِّلَ
المشاهدين فيما يختص بالعلاقات بين شخصيات المسرحية والقيم الدرامية. وبذا تجعل
من المستحيل على المخرج أن يحصل على الصدمة العاطفية المطلوبة.

ويجب على الممثل أن يضع فى ذهنه ألا يحاول فقط تصوير العاطفة التى يشعر
بها فى أى وقت معين، ولكن لُتُنْجِ تأثيرا عاطفيا لدى النظارة.

وكل ممثل فى حاجة إلى حِرْفِيَّة خاصة فى أداء دوره، فهو محتاجٌ إلى فهم عميق
وتقييم مستمر لِكُلِّ من الكلام والفعل، لتحديد الشخصية وتصوير الحالات العاطفية..
وبعبارة أخرى، فإن المؤلف يُقَدِّم ويقترح، والممثل مع المخرج يُحَلِّلان ويُفسران.

وبما أن الشخصية الدرامية تظهر طبيعتها الداخلية بأقصى وضوح فى طريقة
أفعالها وانفعالاتها فى التأثير بالظروف الخاصة للمسرحية، لذا يجب على الممثل أن
يُكْرَس نفسه من كل قلبه لدراسة الطبيعة البشرية، حتى يستطيع فهم كل شىء قد
يفعله أو يقوله الشخص الذى يمثله.

إن الممثل الجيد هو الذى يُلاحظ الناس بدقة، ويدرس حياتهم بتوسع، فكلما
زادت معلوماته عن الناس، استطاع أن يفسر دوره بدقة أكثر.

ولكى يؤثر الممثل فى المشاهدين، يجب عليه:

أولاً: أن يجعل المشاهدين يفهمون العاطفة الكامنة وراء الفعل.

ثانياً: يجب أن يدخل فى روع المتفرجين أن العاطفة تُحسُّ بالإخلاص.

ثالثاً: يجب تنفيذ الفعل بطريقة تجعله يعكس العاطفة بكل دقة ممكنة فى كُلِّ من النوع والدرجة. وبالطبع يحتاج تنفيذ كل هذا إلى كثير من الحِرَفِيَّة.

ويستطيع الممثل الطموح عن طريق الدراسة والممارسة، أن يكتسب تدريجياً مهارات أكثر فأكثر، لاستخدام إمكانياته البدنية والصوتية والعاطفية.

إن الممثل الذى يعايش دوره الذى يمثله يشعر حقيقة بنوع العاطفة نفسها التى تشعر بها الشخصية التى يمثّلها فى كل مرة يقوم فيها بذلك الدور. فإذا أحسّت الشخصية بالغضب أو الحزن أو الخُيلاء أو الارتياح أو الخوف، فإن الممثل نفسه، يشعر هو أيضاً بالعاطفة نفسها، وبالطبع، بالشِدَّةِ نفسها تقريباً. وبطبيعة الحال، لا يشعر الممثل بالعاطفة نفسها بالضبط التى تشعر بها الشخصية، ولكنه يشعر بعاطفةٍ مشابهةٍ لها جداً، استمدّها من خبرته ويُحسُّ بها بأمانة وإخلاص. وبالاختصار، يعيد الممثل إبداع الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة فى كل مرةٍ يظهر على المنصة. وبعمَلِهِ هذا، يستطيع أن ينقُلَ إلى المشاهدين إحساساً عالمياً بالحقيقة - إحساساً أعمقَ بالافتناع - وبذا يستطيع أن يثير فيهم استجابة عاطفية أقوى مما يمكن عن طريق مجرد تمثيل عواطف تلك الشخصية. هذا النمط تبعاً لستانسلافسكى، هو النمط النموذجى للتمثيل، النمط الذى يجب على جميع الممثلين أن يحاولوا الوصول إليه.

وللتمثيل أساليب أو مدارس يمكن إجمالها فى مجموعتين رئيسيتين:

١ - المدارس التى توجه أكبر قسط من الأهمية إلى تطوير الحِرَفِيَّةِ الخارجية. للممثل «أى إلقائه وحركاته وإيماءاته».

٢ - المدارس التى ترى أنه من الأهم تعهد (الحِرَفِيَّةِ الداخلية عند الممثل)، أى أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته بالرعاية.

ولزيادة التوضيح سنتعرض - فى عُجالة سريعة - لمناقشة أساليب بعض هذه المدارس.

(أ) المدرسة التشخيصية فى التمثيل ، The Representational Sch. of Acting

أفضل المدافعين عن هذا الأسلوب هم فنانون «الكوميدي فرانسيز»، وكبير دعاة هو «كوكلان Coquelin»، وهو يؤكد بشكل قاطع بأنه ينبغى على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التى يحاول تصويرها... ويقول:

«إن الفن ليس تقمصا ولكنه تشخيص»، ثم يضيف: «إن القاعدة المشهورة التى تقول (إن لم تستطع أن تُبكىنى فأبكِ أنتَ إذن) قاعدة لا يمكن تطبيقها على الممثل. وقد كان ديدرو، واضع النظريات الفرنسى العظيم فى القرن الثامن عشر، يرى أن التناقض الظاهرى فى الممثل يكمن فى أنه لكى يؤثر على الآخرين يتحتم عليه أن يظل هو نفسه باردا وخاليا من التأثير. ويستطيع الممثل أن يسمح لنفسه فى البروفات الأولى برفاهية الانفعال، ولكنه حالما يثبت النموذج الخارجى لانفعاله، فعليه أن يلتزم بالبقاء هادئا، وأن يقدم العَرضَ نفسه ليلة بعد أخرى، وعليه، وهو فى قِمة انفعاله أن يكون باردا ومتمالكا لنفسه، لدرجة تُمكنه من أن يطلب فنجانا من القهوة.

إن رَخامة الصوت وسلاسة الحركة هما المقدمة المفروضة فى هذه الطريقة، ونتيجتها حذق الممثل واقتصاده فى استخدام أساليب التمثيل. أما ناتجها النهائى فهو ظهور ممثل متمكن من حِرَفِيته، تحت يده آلة متكاملة، يستطيع اللعب عليها متى شاء. أما ذلك الإنسان الداخلى الذى يجب على هذه الآلة أن تغذى أحاسيسه وأفكاره وانفعالاته بالحياة، فما قيلَ عنه سوى القليل جدا. ولقد أثبتَ هذا الأسلوب نجاحه فى كثير من مسرحيات موليير وراسين وكورنى. ويستطيع المرء أن يوصى باتباع المدرسة التشخيصية فى التمثيل، بسبب اهتمامها بتدريب أداة الممثل، وإن كنا ندرك ما بها من عيوبٍ تتعلق بتدريب خياله وتنميته، وهذا أمر أساسى أيضا، ولازم لفنه. كما يثير الشك إمكانية نجاح طرق الهدوء الداخلى العام تلك، لو طُبِّقَت على أعمال تشيكوف وأرثر ميللر وتنيسى وليامز.

كما لا شك فى أنها ستفشل إذا استخدمها ممثل يستعد للقيام بدور فى إحدى روائع شكسبير. ولن يغيب عن المتفرجين فقدان العاطفة فى تمثيله، تلك العاطفة التى لا تستطيع إخفائها أكثر الأصوات، وأكثر الحركات رشاقة.

(ب) المدرسة الصوتية: The Vocal School

لقد بلغ من عِظَم الأهمية عند الكثيرين ما جعلهم يعتبرون الصوت حجر الأساس في نظامهم التمثيلي، واستبعدوا كل ما عداه. فالصوت المُعَبَّر الجميل هو كل شيء عندهم، ويعتقدون، مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص - أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى، ولكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يولون تدريب باقى أجزاء الجسم القدر الكبير من الإتقان الذى يولونه تدريب الجانب الصوتى.

ويعتبر الصوت أحد الأركان الأساسية فى العرض المسرحى، ولكن الفنان الذى يجعله همه الوحيد وهدفه النهائى، فنان يقضى على نفسه بنفسه، لأن الفنان يحتاج إلى تطوير قواه الخلاقية الداخلية التى تساعد على قول شيء ما بطريقة تخيلية، وإلا ظل تفسير نص الكاتب يجرى دائما على المستوى السطحى، وتكون النتيجة صوت منفصل عن جسد صاحبه، ومنغم بعناية، ومعصوم فى أدائه من الخطأ، لكنه لا يعبر عن شيء.

(ج) مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت:

إن المسرحية الراقصة والحركة والباليه والتمثيل الصامت، كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل. وبرغم هذا كله، فإنها، لا تزيد عن كونها تشخيصات مسرحية، لا تختلف عن عرض المسرحيات العادية. ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة أن يتدرب على مثل هذه الطريقة، وحينئذ تحل حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدى، محل المشى الطبيعى (أو الذى يبدو طبيعيا).

والممثلون فى هذه المدرسة تراهم وكأنهم يسبحون فى سيرهم عبر المسرح، أو يتخذون الوضع الخامس من رقص الباليه لأوهى الأعذار.

(د) نظام الكليشييه: The Rubber stamp system

هناك طريقة أخرى لا تزال شائعة حتى الآن، هى النظام الذى أطلقوا عليه: نظام الكليشييه.. وهو نظام ضار، لأنه قائم على اتباع الممثل الطريق السهل الذى يكرر فيه مألديه من حيل جاهزة فى الأداء التمثيلي، والحركة على المسرح، كأن يُمثّل مَشَاهِد

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
الغرام بصوتٍ منخفضٍ وحزينٍ ورتيبٍ، كما يُمثَّلُ مشاهد العنف والمشاجرات والاتهامات بعصبية زائدة يغلبُ عليها الإرنانات الصوتية... إلخ.

وهذه حيل سرعان ما يدرك الجمهور أنها مفتعلة، ويقوم بها الممثل دون أن يكون لها علاقة بمعنى المسرحية ومضمونها، وذلك لأنها لا ترتبط بالفن الخلاق الذى يُعدُّ جزءاً من عمل الممثل، ولأنها عملية زائفة تُجرِّد الممثل مما لا بد له من القيام به من الأعمال التحضيرية الضرورية لدوره.

إن نظام الكليشيهات هو المسؤول عن وجود هذا النفر من الممثلين الجامدين الذين يَثْبُتُونَ على طريقة واحدة لا تتغير، وكأنهم تماثيل من الجرانيت الصلد.

(هـ) التغريب عند برتولد بريشت:

المسرحيات التى كتبها بريشت لم تكن من المذهب الطبيعى، فقد أنشأ ما يسمى بالمسرح الملحمى. والمفروض أن تكون مَشَاهِد المسرحية (مسرحياته) خالية من الجو العام والمزاج النفسى. وكان يعترض على تلك الأشياء بقوله: إنها لا تعدو أن تبحث فى المتفرجين الاستكانة إلى لونٍ من الاعتقاد الزائف، بأنهم يشتركون فى خِصَم الفعل المسرحى، وليس ذلك هو المفروض، بل يتحتم دفع المتفرجين إلى ممارسة التفكير، وينبغى لكى يتم هذا أن يُحسُّوا بُغْرَبهم تجاه الفعل الذى يجرى فى المَشْهَد، ومعنى هذا أنه يتحتم على المتفرجين أن يَتَّحدوا عاطفياً مع شخصيات المسرحية.. لذا كان ممثلوه يرتدون الأقنعة، كما أنه كان يُقدم الأغانى، ويُظهر عناوين لوحاتٍ تَبْرُزُ من بين أجنحة المسرح «الكواليس»، كما كان يستخدم الرواة أيضاً ليقطع بسردهم سياق المسرحية.. وعلى أولئك الذين يرغبون فى معرفة المزيد من نظرياته أن يقرأوا بحثه المسمى أرجانون المسرح الصغير.

والممثل الذى يؤدي أدواره فى مسرحيات بريشت، يتحتم عليه فى الواقع أن يكون أحد الذين تدربوا وفقاً لتعاليم ديدرو وكوكلان، رغم أنه فى هذه الحالة لا يمثل لكى يثير انفعال الناس، وإنما ليجعلهم يفكرون ويصلون إلى قرارات ويتصرفون بما يعمل على تغيير وجه العالم.

إن الممثل عند بريخت، وكما قال بريخت نفسه فى كتابه «مسرح بريخت»، يمرُّ بمرحلة استانسلافسكية فى المشهد الواحد، ويقطعه التغريب، وعلى هذا يكن التغريب كُلياً فى المُحصلة العامة للعرض المسرحى - ومعنى هذا - كما يقول أستاذنا أحمد زكى: «إن طبيعة الأداء التمثيلى هى التى لا تكف لحظة عن الإحساس بالدور وبالشخصية وإلا فقد الممثل مُشاهدَه. وهذه بالفعل نقطة جديرة بالاهتمام، ولا أظن أن كثيراً من المهتمين بالحركة المسرحية فى مصر يقفون على هذه الحقائق الأساسية».

وعلى هذا الأساس، ينبغى أن يكون تمثيلنا على دراية بتلك الأسس، حتى يجىء تصورنا مدروساً وواعياً، وهذا ما يُفرق الممثل الدارس عن الممثل غير الدارس.

(و) مدرسة المنهج :

لى سترازبيرج هو مبتدع ما يسمونه فى أمريكا مدرسة «المنهج»، تلك المدرسة فى فن التمثيل التى كان لها - ومازال - من الأثر والنفوذ الفنى ما لتعاليم استانسلافسكى فى أمريكا وجميع أنحاء العالم.

ومدرسة المنهج، فضلاً عن كونها «تجربة» أو هى شبه معمل تجريبى لتخريج الممثل المحترف، فهى أيضاً قد تعدَّت مرحلة التجريب - بمعنى أنها استقرت وأصبح لها نظريتها المعترف بها، ليس فى المسرح الأمريكى وحده، وإنما فى جميع أنحاء العالم العربى..... ومدرسة المنهج تختص بتدريب الممثل ومعاونته على التغلب على المشكلات الكثيرة والمعقدة التى يواجهها أثناء عمله. ولقد أسهمت نظرية استانسلافسكى فى تحديد مدرسة «المنهج»، فتم اكتشاف قيمة الاسترخاء كتكنيك فى التمثيل. والاسترخاء فى هذه المدرسة له مدلولان: مدلول جَسَدِيٌّ صِرْفٌ، ومدلولٌ عَقْلِيٌّ ونَفْسِيٌّ.

ويقوم هذا المبدأ على افتراض أن التوتر - جسدياً كان أم عقلياً - من أهم العوائق التى تُعطل الممثل على استيعاب الدور وإعادة خَلْقِهِ. وهذا التوتر غالباً ما ينتج عن أن كل شىء يفعلُه الممثل على خشبة المسرح يتطلب جَهداً نفسياً وتحكماً فى الإدارة، وتحكماً فى التفكير والعضلات الجسدية والعاطفية، وهذا الجَهد، إذا أُسِيء استخدامه أو اضطر الممثل إلى استخدامه بطريقة خاطئة، يؤدى إلى خَلْق التوتر، وهذا التوتر يعوق

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

الممثل عن تأدية ما هو مطلوب منه أن يؤديه بالطريقة الصحيحة. وبمعنى آخر، عندما يصل الممثل إلى حالة التوتر هذه، لا يعود قادرا على الإحساس أو التفكير، ولذلك فإن تكتيك الاسترخاء يُزيل هذا التوتر، لكى يجعل طاقات الممثل قادرةً على العمل، وبهذا فهو خطوة أولى وليس هدفا.

إن «استوديو الممثلين» لا يُدَرِّب الممثل المبتدئ وإنما هو يدرب الممثل المحترف... (الممثلين المسرحيين)، وبعض الممثلين الذين يعملون فى هوليوود أيضا.. فسترازبيرج ومعاونوه يؤمنون بأن الاحتراف يقضى شيئا فشيئا على موهبة الممثل التى دَفَعَتْ به إلى الشهرة.

ولابد للممثل المحترف أن يمارس طَوَالَ حياته الفنية اكتشاف ذاته واكتشاف قدراته كل يوم، وحتى لا يتحول إلى نَمَط يُكْرَّر نفسه ثم يموت.. كما أن الاستوديو يؤمن بأن فن التمثيل أصبح الآن «تكنيكا» إلى جانب كونه موهبة.. الموهبة ضرورية كبداية، ولكن «الصناعة» أصبحت فى مثل أهمية الموهبة. وهذا لا يعنى أن الصناعة وحدها يمكن أن تَخْلُق الممثل بطبيعة الحال، وإنما يجب على الممثل أن يتعلم نوعا من النظام الصارم الذى يسمونه «المنهج».. وللتفريق بين كلمة «المنهج» فى حد ذاتها كمدلول، «ومنهج» مدرسة استوديو الممثلين، أُضيفت أداة التعريف «ال» فإذا قلنا «المنهج» قصدنا ذلك التكتيك الخاص الذى تتبعه تلك التجربة البالغة الأهمية.

وأول ما بدأ به ستوديو الممثلين فى تطبيق نظريات سترازبيرج هو «خيال الممثل» فيقسم «المنهج» الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مَظَاهِرَ أو مراحلَ رئيسية: الدافع، والإيمان، والتركيز.. والدافع أو ما يمكن تفسيره «بالقدرة على التخيل» قد يكون نشاطا ذهنيا ونفسيا واعيا أو غير واع، ولكنه يفقد أهميته بدون الإيمان - أى قدرة الممثل على تصديق ما يقوله والإيمان به كحقيقة مُسَلَّم بها.. أو بمعنى آخر الإيمان بالشخصية كحركة وسلوكٍ فى داخل موقفٍ معين.. على الممثل أن يؤمن بأن ما يقوله ويفعله ويشعر به هو شىء صادق ومناسب للحظة المعينة داخل الموقف، وإلا أصبح الخيال عديم الجدوى.. ثم هناك المرحلة الثالثة وهى التركيز.. وهو ينشأ من الدوافع والإيمان، وهو السبب فيهما فى الوقت نفسه.

وبما أن عمل الممثل يعتمد أكثر ما يعتمد على خُلُقِ المشاعر التي توحى بمرور الشخصية في تجربة معينة، فإن هذه العملية تتضمن بحثاً مَعْتَمِداً على الوسائل المناسبة التي يستطيع الممثل أن يحصلَ بها على التركيز المطلوب، كما أن حالة التركيز بدورها تؤدي إلى الدوافع والإيمان.. وبمعنى آخر، فإن الممثل لا يستطيع أن يَفِنَ على المسرح إلا إذا كان مُرَكِّزاً فيما يفعل، ولا يستطيع أن يركز ذهنه إلا إذا كان يُفَكِّرُ، ولذلك فإن الخيال لا يعمل إلا بوجود هذه المراحل الثلاث مجتمعة في اللحظة الواحدة.

إن لي سترازبيرج يؤكد دائماً في محاضراته التي يلقيها أثناء التدريبات، أن هناك جزءاً من عمل الممثل لا يعتمد على الاستجابة الشعورية، وأن هذا الجزء يجب أن يطبق في الجزء الخاص من التدريب على تطويع العاطفة.

والعمود الفِقْرِيّ في تدريب تطويع العاطفة هو ما يسميه سترازبيرج بالذكرى الفعّالة. ويبدأ التدريب على الذكرى الفعّالة بأن يحاول الممثل أن يعبر تعبيراً كلامياً عن تَذَكُّره لشيء مادي يرتبط في ذهنه بموقفٍ شُعُورِيٍّ أو عاطفيٍّ معين.. ووظيفة هذه الخطوة الأولية هي اختبار قدرة الممثل على التذكر وسعة خياله.

ثم يطلب سترازبيرج من الممثل أن يتوقف عن التعبير عن الذكرى بالكلام. وأن يستمر في التركيز الشعوري بينما هو يقوم بأي عمل مادي بسيط.

ويؤدي هذا إلى استخدام حوار بسيط أثناء محاولة الممثل أن يحتفظ بتركيزه العاطفي، ثم يتطور العمل البسيط الذي يقوم به الممثل أثناء التركيز إلى عملٍ أعقد منه ثم أعقد منه، حتى يستطيع الممثل أن يُقَوِّى من قدرته على صهر نفسه في جميع المواقف، بما في ذلك المواقف العاطفية، وكذلك صَهْرَ نفسه في الدور الذي يَلْعَبُهُ.

ثم يبدأ سترازبيرج مع الممثل تدريبات أكثر صعوبة وتعقيداً، أساسها أن يسأل الممثل نفسه «ماذا أفعل إذا كنت في مكان الشخصية داخل هذا الموقف».

وبهذا يثير إحساسه ودوافعه، ويكشف استجاباته العاطفية، ثم يُدْرِبُها على كيفية تطبيق هذه الدوافع والاستجابات والأحاسيس على الدور الذي يمثله.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
وجدير بالذكر أن هذا التدريب ليس عبارة عن مرحلتين منفصلتين، وإنما هو مرحلة واحدة.

ثم على الممثل - بعد المرحلة السابقة - أن يتدرب على التركيز على الحالات النفسية والعقلية المستمدة مباشرة من المنطق الفنيّ لمسرحية معينة.

وبالاختصار فإن التدريب الذى يتلقاه الممثل فى مدرسة الاستوديو بعده، يكون كهذا النوع من الآلة الموسيقية الطيبة اللينة التى يُمكن للمخرج أو المؤلف أن يعزف عليها ما شاء من الألحان.

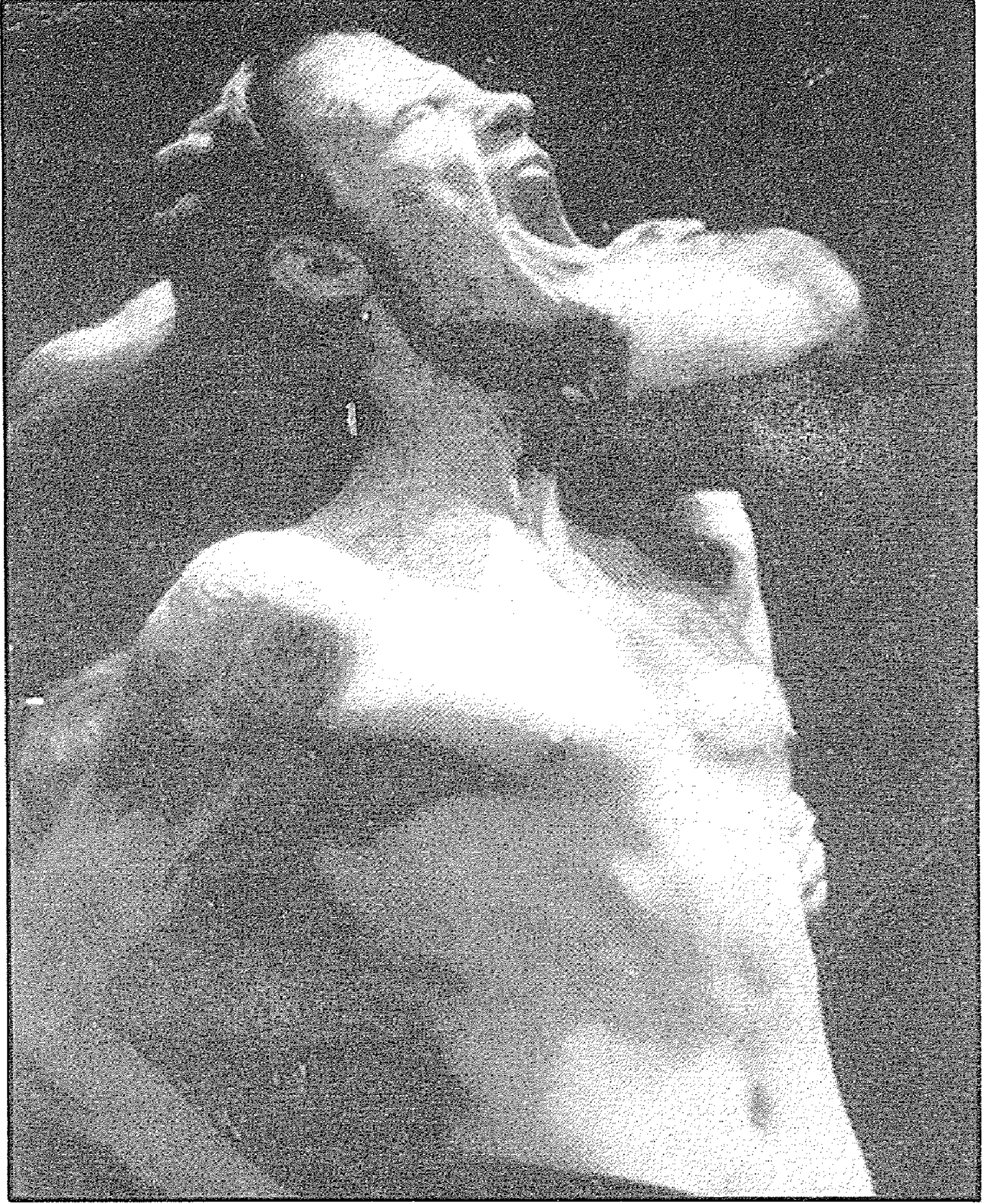
أما أن يخطئ الممثل وظيفة التدريبات ويظن أنه يستطيع أن يطبقها ألياً على أى دور يقوم به، فهذا يعنى أنه لم يفهم طبيعة مدرسة المنهج، ولا طبيعة فنّ التمثيل عامة. وخلاصة ما يمكن قوله عن فن التمثيل، أن هذا الفن كان - وما زال - معملاً لتجارب كبار رجال المسرح العالمى ورواده، من مُخرجين وممثلين وفلاسفة وشعراء وكُتّاب... فقد كانت تجربة استانسلافسكى تقوم على أهمية الممثل، فى حين أن هذا الممثل عند «كريج» عُصْرَ رائدٍ يمكن الاستغناء عنه، والأهمية كلها للإمكانات النظرية على المسرح. كما أكد «مايرهولد» أهمية المخرج، وأكد «أبيا» أهمية الإضاءة، وكان «بريخت» مثل أستاذه «بيسكاتور» مهتما بإبراز الطابع التعليمى للمسرح... وتوصل «آرتو» مثل «استانسلافسكى» إلى الاقتناع بأن المسرح لا يجب أن يُصوّر الواقع اليومى على نحو طبيعى، بل يُصوّر تلك الالتماعات التى لا تطولها الكلمات.

كما رَجَعَ كُلٌّ من «جروتوفسكى» و«بيتر بروك» - مثل «كوبو» - إلى جوهر المسرح من حيث هو علاقة حيّة بين الممثل والجمهور.

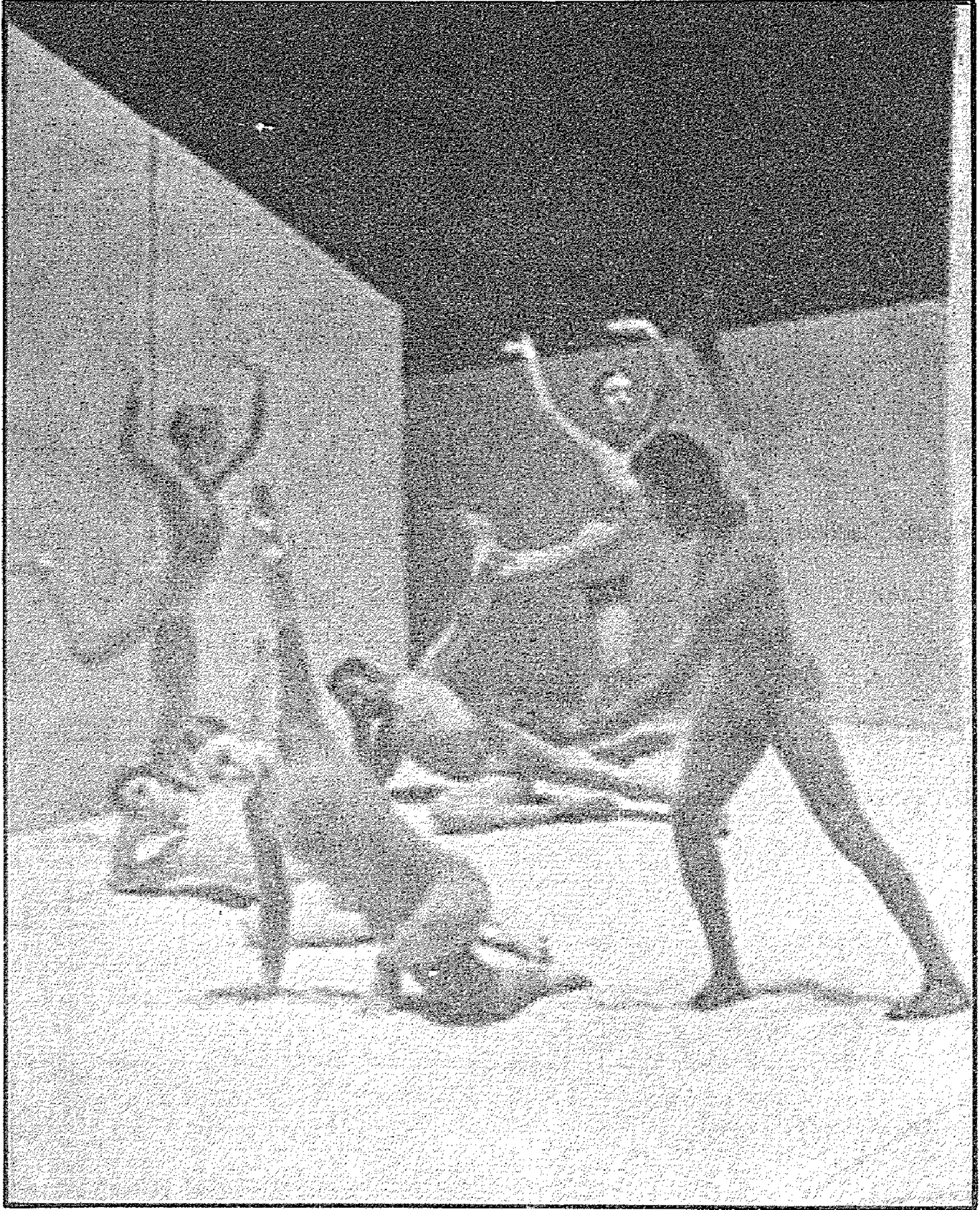
وإذن نستطيع الجَهْرَ قائلين: إن قسطنطين استانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨ م) هو الأب العظيم المُسيطرُ لا على المسرح الروسى فقط، ولكن على المسرح فى كل أنحاء العالم الغربى. وبين جميع الرواد تبدو قامته أطول القامات.. كان عظيماً فيما أنجزه كمخرج وممثل لكن أهم إسهاماته تتمثل فى الضوء الذى ألقاه على تكنيك الممثل، «فمنهجهُ» القائم على ملاحظته لممارسة الأداء الجيد، ثم تطويره وتطويره بحيث يُلائم أمزجةً وشعوباً متباينة.. وهو لم يكن أبداً بالنظام الجامد، فقد كان يقول دائماً: «أخْلِقْ منهجَكَ الخاص».



الممثلون والراقصون عليهم الهيمنة والسيطرة على
انفعالاتهم وتحركاتهم وتشكيلاتهم الفردية والجماعية،
مستغلين طاقاتهم الحرفية وأحاسيسهم الداخلية



التوتر الجسدي أو العقلي للممثل يتطلب جهداً نفسياً
وتحكماً في الإرادة، وإلا أتى بعكس المطلوب



الأمريكي (لى ستراسبرج) مُبتدع مدرسة المنهج، يهتم
بتدريب الممثل لإكسابه لياقة بدنية، وإحساساً روحياً،
وقدرة على التحكم فى أجزاء جسمه

حركة الممثل

لخشبة المسرح جغرافية... وتُحدد أية نقطة في الخشبة بتقاطع خطوط طول وخطوط عرض، وهناك عدد لا حصر له من هذه الخطوط، وتسمى هذه الخطوط «المحاور»، ومجموعتا المحاور متعامدتان، أى أن كل نوع منهما يقطع الآخر بزاوية قائمة. فالمحاور المستعرضة بالمسرح، توازي خط الدروع، أما المحاور الطولية أو الرأسية فتوازي خط الوسط. والمحاور مُرشدة مهم لكل من الممثل والمخرج، فالأهمية النسبية للشخصيات تتحدد بُعدها أو قُربها من خط الدروع.. وهذا هو السبب في أن الشخصيات المتعاطفة توصف بأنها أعلى المسرح. وعندما تتساوى شخصيتان في الأهمية فإنهما تقفان على المحور المستعرض نفسه. أما إذا زادت إحداهما عن الأخرى في الأهمية، فتقف أعلى المسرح عادةً.

والزاوية التى يصنعها الممثل مع النظارة ذات أهمية جوهرية. فالممثل الذى يواجه محورا مُستعرضاً، يرتبط بالمسرحية بصفة أساسية، ومن يُواجه محورا طولياً، يرتبط أساساً بالجمهور. وطبيعى أن الممثل يتجه عادةً في زاوية بين هذين النقيضين، وعندئذ تُستخدم المحاور أساساً لتقدير هذه الزوايا.

ومن المفيد للممثل والمخرج أن يتعرفا على نظام آخر من المحاور المتعامدة التى تميل على محاور المسرح بزاوية قدرها ٤٥°، إذ أن الممثل الذى يتجه نحو النظارة بزاوية ٤٥° يتحقق له الارتباط بالمسرحية والمتفرجين على حد سواء. أما وضع مواجهة الجماهير أسفل المسرح على محورٍ طولى أو إعطاء الظهر لهم، فهما وضعان قلما يُستخدمان فى المسرح.

وعندما يقع الحائط الخلفى للمنظر على محور مُستعرض يُقال، إن المنظر منصوب «على التوازي» (أى موازياً لخط الدروع)، وعندما تميل الحوائط الأساسية للمنظر على محاور المسرح بزاوية، يوصفُ المنظر بأنه «منحرف»، وتختلف حركات ومواضع الممثلين فى المنظر المنحرف عنها فى منظر التوازي، من عدة نواحٍ.

البنان - الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وزيادة على ذلك، فإن كلاً من النوعين يختلف في تأثيره العاطفي على النظارة، فالمناظر المنحرفة حيوية Dynamic وتوحي بالنشاط، ولذا تستعمل في المشاهد الكثيرة الحركة. أما مناظر التوازي فهي ساكنة «Static» وتناسب المسرحيات التي يُسيطر عليها الذهن، بما فيها من الكوميديات التي ينبع فيها الضحك من عبارات الحوار أكثر مما ينبع من الحركة الفعلية.

إن الممثل الذي يتحرك بطول أحد محاور المنظر أو يواجهه، يرتبط بالمنظر ارتباطاً وثيقاً. وعلى هذا الأساس، تُبنى كثيرٌ من التأثيرات الملفوفة، فإذا تحرك أحد الممثلين على محاور المسرح، أو عمداً إلى مواجهةها، بينما جاءت حركة الآخرين أو مواجهتهم على محاور المنظر، شَعَرَ النظارة بالغريزة بأن الأول دخيل، أما الآخرون فأصحاب الدار. ويلاحظ فيها أهمية محاور ٤٥°.

ومن الأهمية بمكان أن يكون كل ممثل في موضعه الصحيح في جميع لحظات المسرحية. والممثل يتعرف على موضعه على خشبة المسرح بواسطة خطوط المحاور، سواءً خطوط محاور المسرح، أو محاور المنظر، أو كلاهما معاً. واختيار المحاور موكول بالظروف غالباً، كما أن علاقة الشخصيات بعضها ببعض تلعب دوراً مهماً في هذا الاختيار.

ويترجم الجمهور «لا شعورياً» المواضع النسبية للأشخاص فوق خشبة المسرح إلى مدلولها الرمزي، ويمكن التعبير عن القوة والسيادة بما يلي:

- ١ - الابتعاد النسبي نحو أعلى المسرح.
- ٢ - الاقتراب النسبي نحو يمين المسرح. فالممثل الموجود على اليمين دائماً أقوى من غيره.
- ٣ - الارتفاع النسبي فوق خشبة المسرح. فالرجل الأقوى يقف، على حين يجلس من كان أضعف. وعندما يتحدث سيدٌ جالسٌ إلى خادمٍ واقفٍ، فإننا نُعوض السيد عن حاجته إلى الارتفاع، بوضعه على اليمين.

ولما كان من مهمة المخرج المسرحي أن يخطط أفعال المسرحية في سلسلة من التشكيلات أو اللوحات، بحيث تندمج هذه التشكيلات مع تقدّم البروفات بعضها في

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحى

بَعْضُ مع الحركة، حتى تصبح وَحْدَةً متصلةً لا انفصال فى مفرداتها، وجزءاً لا يتجزأ من إنسيابية المسرحية، فإنه يجب أن يُعبّر كل تشكيل عن الموقف الذى يمثله بوضوح، لكى يتمكن الجمهور من متابعة الخطوط الرئيسية للمسرحية، حتى ولو فاتهم بعض ألفاظها.

ولكل موقف فى المسرحية دوافعه التى تتطلب بعض الحركة.. وتتنوع كل حركة تبعا للدافع المُسبّب لها.. فإذا كانت الدوافع قوية وبسيطة، كانت الحركة مستقيمة Straight Movement، ويُستخدم هذا النوع من الحركة للمواقف المهمة. والإفراط فى استخدام الحركة المستقيمة له تأثير المبالغة الذى لا يناسب غير المسرحيات الساخرة، والميلودراما العتيقة الطراز.

أما الحركة المنحنية Curved Movement، فهى أكثر رشاقة من الحركات المستقيمة، ويستطيع الممثل بها إنهاء حركةٍ متجها فى الزاوية التى يريد بها اختيار الانحناء المناسب، كما أنها تعطى الفرصة لاستدارة الممثل نحو النظارة عند إلقاء أواخر كلامه، ولهذا ميّزته إذا كان الممثل يتكلم وهو يتحرك، لأن آخر ألفاظ الممثل عادةً هى أكثر العبارات أهمية.

وعند تمثيل Sndewise mivement تُستعمل الحركة المتعرجة فى مشهدٍ طويل، ليس فيه غير حركة قصيرة واحدة، كأن يتحرك الممثل فى أقواس صغيرة ببعض خطوات جانبية متعرجة لإظهار الشك والتردد.

والحركة من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى من خشبة المسرح، تنطوى على القوة والتأكيد فى الوقت نفسه، ولكن إذا أدار الممثل ظهره للمتفرجين فقدت الحركة قوتها وتأكيدها.. والحركات الطويلة على خشبة المسرح أكثر تأكيداً من الحركات القصيرة، ويمكن الحصول على تأثير أعظم بواسطة الحركات التى تضيف شيئاً من التّقابل، التى تنقل الممثل إلى مستوى أعلى من المستوى الواقف فيه، أو إلى منطقة أشد استضاءة.

وتتميز حركات الاندفاع بالقوة، وتدل حركات التقهقر على الضعف، والحركات المنحنية أضعف من المستقيمة، ويزداد الضعف بازدياد تقعر المنحنى. والحركات من

اليسار إلى اليمين، أو من المستوى المنخفض إلى مستوى أعلى منه، قوة بطبعها، غير أن الأثر قد ينعكس بتأثير عوامل التكوين المسرحي الأخرى.

إن الخطوة التي يَسْمَح طولها بإحداث تغيير تسمى «عُبُوراً».. ويشمل هذا المصطلح جميع الحركات إلى أعلى المسرح، أو أسفله، وكذلك تلك التي بعَرَضِ المسرح. ومن النادر حدوث عُبُورٍ إلى أسفل المسرح مباشرة.. ويكاد يكون العبور المباشر إلى أعلى المسرح غير معروف. وعندما يعبرُ أحد الممثلين أمام ممثل آخر، يكون الموقف أكثر تعقيداً. وهناك بعض قواعد للعبور المسرحي أهمها:

١ - إذا كان الشخص الثابت واقفاً، والعابر يتكلم، وَجَبَ أن يكون العبورُ أسفل المسرح وإلا غَطِيَ الشخص الواقف من يعبره.

٢ - إذا لم يكن بالإمكان اجتناب العبور من أعلى الشخص الواقف، فإن العابر يتوقف عن الكلام عند تغطية الواقف له، ثم يستأنف الكلام عندما يصل إلى الجانب الآخر.

٣ - إذا كان الشخص الثابت جالساً، والعابر يخاطبه مباشرة، فمن المستحسن العبور من أعلى المسرح، بحيث يَخْلُقُ هذا دافعا طبيعيا للاستدارة للخارج.

٤ - الأشخاص القليلو الأهمية والمؤسوسون يعبرون عادةً من أعلى المسرح.

وإذن، نستطيع أن نستخلص مما سبق أن حركة الممثل ليست مجرد وسيلة للانتقال من مكان إلى آخر، بل هي لِعَبَّةٌ قائمة بذاتها.

ومن الأفضل للمخرج الدارس عند تخطيط إخراج المشهد أو المسرحية، البدء بتخطيط الحركة، ثم إيجاد التشكيلات المناسبة لها بدلا من ابتكار التشكيلات أولاً. والحركة كالتشكيلات، ينبغي أن تكون ترجمة حَرْفِيَّةً للتعبير المجازيَّة التي يستخدُمها في وصف المشهد.

أمَّا الإيماءة، فهي حركة مُجَرَّدَة، ولكنها مع ذلك عظيمة الدلالة، بدلا من ابتكار التشكيلات أولاً. والحركة كالتشكيلات، فَلِهَئِذِهِ الكَتِفِ مَعْنَاهَا، وكذلك شَدُّ الشَّعْرِ.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وليس على الممثل عادةً أن يُحْضَرَ إيماءاته سَلَفًا، وَيُعَدُّ ما تنطوي عليه من مَعَانٍ، إذ أنه يكاد يداخله إحساسٌ قوى تجاه شىء ما، ويترك لنفسه العَنَان، حتى تأتي منه الحركة المُعْبِرة تلقائياً. ومن المستهجن بذل مجهود ظاهر فى استخدام جميع أعضاء الجسم دُفْعَةً واحدة، لأن هذا يكون سبباً مباشراً فى فساد الإيماءة وتحجُّرها، والطريقة الصحيحة هى أن يركز الممثل على العضو القائم بقيادة الإيماءة، تاركاً لبقية الجسم إحداث التوافق المطلوب من تلقاء نفسه. ولا شك أن لكل عصر ولكل حِقْبة تاريخية إيماءاتٍ اتَّسَمَ بها طَائِعُ العصر.

ولحركة الممثل الجسمانية مظاهر وأبعادٌ يمكن تنفيذها على النحو التالى:

❖ يمكن أن تصدر الحركة عن الجزع، أو الرأس، أو الأطراف، أو عن قسمت الوجه.

❖ ويمكن أن تكون لا إرادية، أو بصفة تلقائية، ويعكسها الجسم كله بسائر أعضائه بوصفه وَحْدَةً متكاملة.

❖ ويمكن أن تكون رَدَّ فعلٍ مباشرٍ لِنِفعالٍ غريزى.

❖ ويمكن أن تكون إنجازاً أو تنفيذاً لفعلٍ من الأفعال.

❖ ويمكن أن تكون عنصرَ إيضاح، أو تصوير، أو تأكيدٍ مُصَاحِبٍ للكلمة المنطوقة.

❖ ويمكن أن تكون تعبيراً صامتاً «بانتوميم»، فتستطيع أن تترجم فى غير كلام الصفة والاسم والضَّمير والفعل، وإن كانت مع ذلك لا تستطيع فى الغالب أن تترجم ظرف الزمان.

وحتى نتعرف على أبعاد حركة فن الممثل وأهميتها فى التكوين والعمل المسرحى، سنركز فى تحديدنا لمقومات فن الممثل على الجمهور، باعتباره قاعدة الاستقبال التى لا يمكن إلغاؤها، أو التجاوز عن وجودها فى دار التمثيل:

فالجمهور يرى: وهذا يتصل - فى فن الممثل - بتكييف الأداء الصادر عن قسمت الوجه، وعن حركات الجسم وإشاراته واتجاهاته وانتقالاته... إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن التعبير بالحركة.

الـباب الثالث - الرواية الفنية للعرض المسرحى

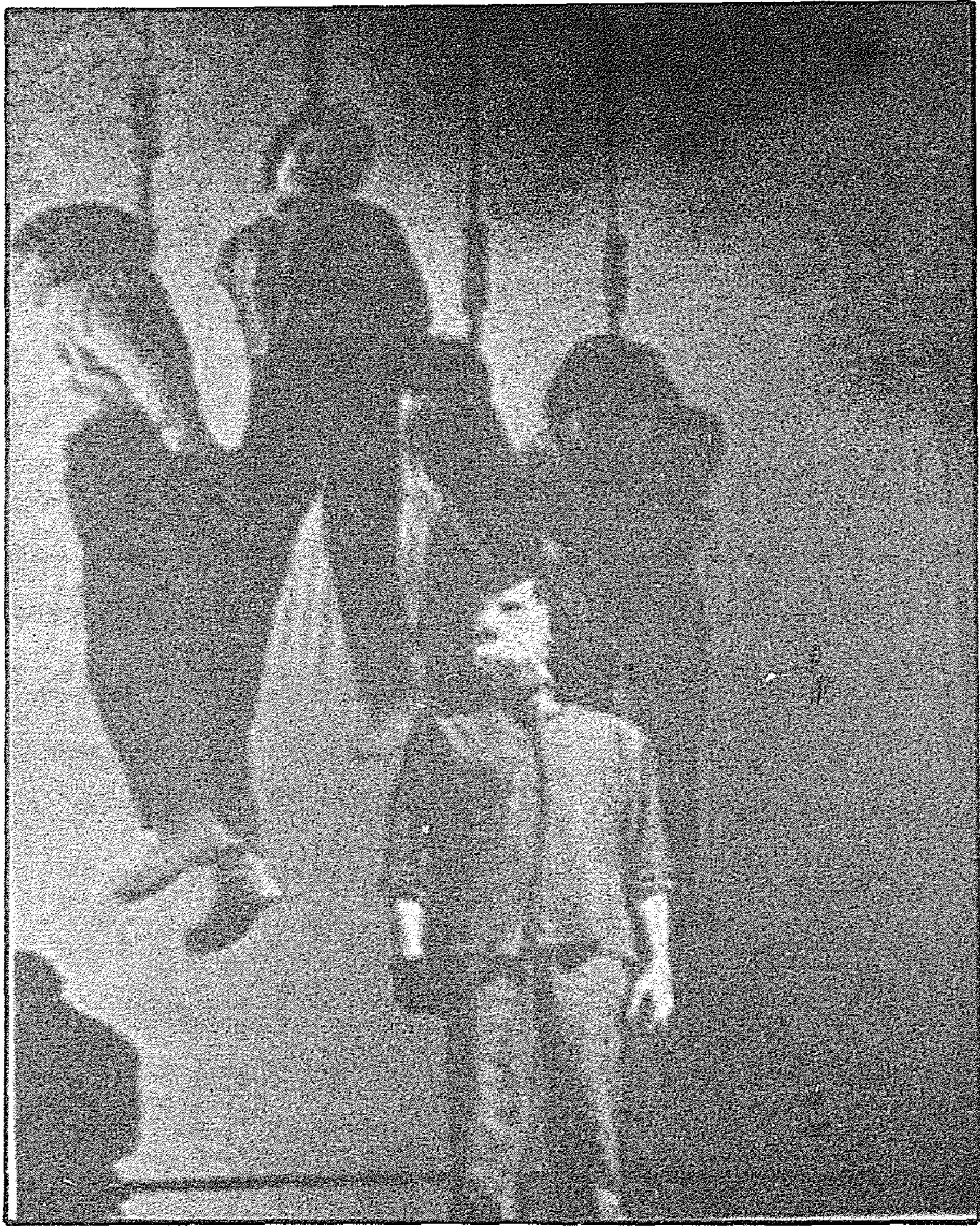
والجمهور يسمع: وهذا يتصل - فى فن الممثل - بتكييف الصوت والنطق وحركة الكلام، من حيث السرعة والبطء، والارتفاع والانخفاض إلى غير ذلك مما نستطيع أن ندرجه فى فن الإلقاء - أى فن التعبير بالكلمة المنطوقة.

والجمهور يتأثر: لأن الممثل لن يُخاطب السمع والبصر فحسب، وإنما سيناطب فوق هذا وذاك عقول المتفرجين وقلوبهم، وهذا يتصل - فى فن الممثل - بحسن تكييف التعبير الصادر عن الاستخدام المُركَّبِ لِعُنْصُرَي الصوت والحركة، وعلى قدر ما وهبته الطبيعة للممثل من خصائص عضوية وعقلية كالذكاء، والقدرة على التركيز، والمخيلة، والحساسية والذوق أو الشفافية الجمالية... إلى غير ذلك مما يشكل شخصية الممثل الفنان... ويكونُ إيقاع الحركة مُركَّبًا عندما يرتبط بتتابع الحركة عند شخصية بتتابع الحركة لدى شخصيات أخرى فى إيقاعٍ مُزدَوِّجٍ أو مُتَعَدِّدٍ الخطوط الدرامية.

أما الإيقاع العام، فهو الإيقاع الذى يتمثل فى تشابك وتآلف سائر عناصر العرض المسرحى.



من المُهم أن يتدرب الممثلون فردياً وجماعياً على
الاستجابات العاطفية الشعورية وغير الشعورية



لكل موقف فى المسرحية دوافعه التى تتطلب بعض
الحركات وتنوعها بناءً على رد الفعل المباشر

التعبير الصامت عند الممثل

التمثيل الصامت هو التمثيل الإيمائي. وهناك نوعان على وجه التقريب من هذا اللون من ألوان الفن: أولهما «المسرحية الإيمائية الكلاسيكية» التى تشتمل على طائفة من الشخصيات المقررة المُعترف بها، والموجودة فى الملهاة المرتجلة الإيطالية أو الـ Commedia dell'arte التى كانت تُستعمل، فضلا عن التمثيل الصامت، حوارا مرتجلا (لم يُعدّه الكاتب ولا الممثلون من قَبْل)، وهذا هو الشأن أيضا فى الهارلكاند - أى الإيمائية الهزلية - الإنجليزية والفرنسية.

والنوع الثانى هو «الإيمائية الواقعية»، وهى أوسع اختصاصا من النوع الأول، ويؤدى فيها الممثلون أدوارهم بمساعدة أمتعة يتخيلونها. وهذا النوع الذى يتطلب تركيزا شديدا وانتباها عظيمًا من كلا الممثلين والجمهور، وله إمكانياته التى لم تكتشف بعد فى بلادنا.

والتمثيل العصرى الصحيح هو فن صامت تماما، ولهذا لا يمكن إدخاله فى باب الأدب. وهو فن له قيمته الكبرى بالفعل فى المجالين التعليمى والنفسى، واستخدامه فيهما فى تقدم مستمر. وفائدته عظيمة فى توجيه النشئ، وتعويده كيف يُسيطر على نفسه، كما يُثبت فيه روح التمثيل والقدرة على التمثيل.

وهناك تداخل واضح بين التمثيلية الإيمائية الصامتة، وبين الباليه. وأما البانتوميم: «فيتصل اتصالا وثيقا - اشتقاقيا وتاريخيا - بالإيمائية mime، وقد أصبح يعنى فرعًا من فروع العروض المسرحية المتنوعة، يتميز بمناظره الخلابة، ويقوم على قصة من قصص الأطفال لا يلتزمها بدقة فى كثير من الأحيان، ويقدم لنا سلسلة من الحوادث العاطفية البديعة، أو الحوادث السوقية الفجة، للترفيه عن جمهور الشعب فى المهرجانات الشعبية التى تسير فى الشوارع.

وهناك نوع من التمثيل الهزلى أو المجونى، أو «البورلسك» Burlesque، وهو تقليد كوميدى لأعمال أدبية جدية، ويتميز بأن الأبطال فيه يتصرفون تصرف المهرجين، كما أن الآلهة فيه تنزل إلى مستوى أخط الطبقات.

اللباب الالباب - الروفة الفنة للعرض المسرحى

والبورلسك الفىكتورى - هو ترففه ءففف مأءوذ عن الأدبىاء التارىءفة
والأساطفر الكلاسىكة؁ مع مصأابة موسىفة - وكان من بفر أشهر كؤابه بافرن
J.R. Planche. وبلانشفه B. J. Byron.

وقبفل نهافة القرن التاسع عشر؁ اسؤكان البورلسك إلى الشكل المأوب للكومففا
الموسىفة؁ أاركا بعض علاماته على التمثفل الصامت المعروف بالبانؤوماف Pantomime.
وكلمة Pantomime فعنى فى اللغة القففة «الشءص الذى فمفل كل ءور» أو
«الذى فقلء كل الأشءاص وكل الأشياء». وفى عصر الامبراطورفة الرومانية؁ كان
اللفظ فطلق على الممفل المسرحى الذى فقوم بتممفل قصف أسؤورفة؁ وفقلء بنءاأ
أمع الشءصفااء عن طرفق الإفاءاء؁ وءركات الجسم وءءها؁ وعملفة التققف نفسها
سمفب بالبانؤوماف.

وفى أوائل القرن الثامن عشر؁ اسؤعملؤ كلمة البانؤوماف فى انءلؤرا فى وصف
موضوعات بالفة أسؤورفة ءرامية؁ أو عرؤ مهورأف «بلفاؤشو Lequin».
والبانؤوماف عاصر أمع الثقافات البءائفة؁ كرقصة الحرب؁ وتقلفء الءفوانات؁
وطؤوس الغناء؁ ووفرها.

وأول ممفل بانؤوماف عرفه التاريخ هو الراقص الأسؤورى ءلفسؤ techestes؁
الذى فقال عنه أن افسءفلفوس اسؤءءمه فى تقءفم مسرءفه «سبعة ضء طفة سنة
٤٦٧ ق.م».

ولقق ظهر البانؤوماف فى روما أثناء العصر الأوءسؤانى. وفى سنة ٣٢ ق.م. برؤ
اؤفن من ممفل البانؤوماف؁ وءازا إعءابا شعبفا عظمفا:
- بفلاءس By Dades ءءصص فى الموضوعاء ءراأففة.

- وبائفلوس Bathyllus؁ وهو سكنءرى الأصل؁ وءءصص فى موضوعاء أءف.
وكلا من الرأفلن كان ممفلا للبانؤوماف بالمعنى الصءفء للكلمة؁ وكان قاءرا على أن
فمفل فى عرؤ صامؤ أسؤورة كاملة؁ وفقوم بأمع الأءوار ففها.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
وطبيعى أن يمثل البانتومايم كانوا فى حاجة إلى خدمات مؤلف.. ومن هؤلاء ظهر لو كان، وستاتيوس Lacan Statuis، وكان الرومان يطلقون على كتاباتهم اسم Fabulac Sathtica، ولقد عُرفَ عن الأباطرة الرومان أنهم جميعا كانوا على صلة شخصية وثيقة بتمثلى البانتومايم البارزين.

ولقد هاجمت المسيحية فى بدايتها هذا النوع من العروض. وشهّرت الكنيسة به... وانبرى «لوسيان سوماستا» «Lucienob Somasta» (٢١٥ - ١٩٠م) للدفاع عن البانتومايم فقال: «لابد لممثل البانتومايم أن يكون على معرفة تامة، بالموسيقى، والأساطير وذاكرة ضخمة، وحساسية فائقة، وجسم كامل التنسيق يجمع بين القوة والمرونة». كما وضع قائمة مضمولة للمواضيع التى تلائم البانتومايم منذ بداية العالم حتى عصر كيلوباترة. ودفاع لوسيان هو الذى قرّر مستقبل البانتومايم، بل هو الذى مهّد أيضا لتقديم البانتومايم فى إنجلترا.

وهناك قوة دافعة أخرى لهذا الفن، ألا وهى كوميديا «الفن الإيطالية». فلقد قام مثلوها الارتجاليون المتجولون بتطوير لغة دولية لحركات الجسم كان لها دلالات عامة، وكان يمكن فهمها فى أى مكان خارج إيطاليا. كما أن كوميدياتهم كانت تدور عادة حول مواقف يمكن التعبير عنها بواسطة العرض الصامت.

وفى القرن التاسع عشر أصبح البانتومايم فى إنجلترا عبارة عن قصص خرافية موسيقية متقنة الصنع.. وبالتدرّج انكمشت القصة الخرافية لتُفسح مكانا لمشاهد كوميدية، وفصول فودفيل وأغانى شائعة.

وحتى سنة ١٩٦٠م ظل البانتومايم الشكل الأكثر شيوعا فى إنجلترا فى احتفالات عيد الميلاد، بعد تطوّره إلى شكل مجموعة من فصول الفودفيل الفاخرة.

ويعتبر مارسيل مارسو «Marcel Marceau» الفرنسى الجنسية أعظم ممثل بانتومايم فى العصر الحديث، و«المقلّد العظيم لكل الأشخاص وكل الأشياء». وبسبب وعظمة أداء «مارسو» عاد البانتومايم كى يُصبح عرضا يقوم به رجل واحد.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

أما الماييم Mime، فهو شكل درامى أدبى من أصل يونانى ورومانى. واللفظ مستمد من الكلمة اليونانية Mimeisthai وتعنى التقليد، وهو يطلق على كل من المسرحية والممثل. والماييم اليونانى كان نوعا من الفأرس Farce يؤكد الفعل التقليدى. والأصل القديم له يمكن تصوُّره من القطع المتبقية من مسرحيات ابيخارموس Epicharmus التى يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وهذا الأصل يوحى بأن الماييم، والذي أعطاه هذا الكاتب شكلا أدبيا، كان يختص بالحياة اليومية أو بالفكاهة الخُرافية.. ومن كُتَّاب الماييم القدماء سوفرون Sophron (٤٣٠ ق.م)، وهيروداس Herodas (القرن الثالث قبل الميلاد).

وتشير بعض الأدلة أن حَبَكَةَ الماييم فى ذلك الوقت كانت تدور أساسا حول مَشَاهِدِ الفِسْقِ ورذائل أخرى. وهناك أدلة تشير إلى أن أعمال فِسْقٍ كانت تُقدَّم فعلا على مسارح الماييم خلال عصر الامبراطورية الرومانية.. بل إن مناظر الإعدام كانت تقدم فعلا على المسرح باستعمال المجرمين بدل الممثلين، وبإجراء الإعدام الفعلى أمام المشاهدين، مما دَعَا الكُتَّاب المسيحيين المبكرين إلى مهاجمة مسرح الماييم لانحطاط ما يُقدَّم عليه.

هذا وقد وجدت المواقف الخاصة بالماييم الكلاسيكى طريقها إلى الدراما الكوميديّة فى أعمال «بلاوتس وتيرانس»، كما عاود الظهور بشكل مُنقَّح فى عروض مسارح الفن الإيطالية. والماييم الحديث تطور إلى فنٍّ صامت مَحْضٍ، يقدَّم المعانى عن طريق الإيماءات والحركات وتعبيرات الوجه.. ولقد ظهر نفوذ الماييم بقوة فى الباليه، حيث تقوم الحركات الكلاسيكية بالتعبير الصامت للحركة الدرامية الراقصة الحديثة.. كما أنه استعمل فى الأفلام الصامتة لشارلى شابلن وغيره.. والفن العالمى للماييم الحديث تُوِّج فى فرنسا بأعمال كلٍّ من اتين دكرو Etienne Deroux، وچان لوى بارو Jean Louis Barraocelt.

ومارسيل مارسو Marcel Marceau، الذين أضفوا على استعماله نبلاً وفلسفة. ولقد عرَّف مارسو الماييم بأنه «فنٌ للتعبير عن المشاعر بالسلوك.. لا للتعبير عن الكلمات بالإيماءات».

ولما كان التمثيل الصامت مرتبط بالفأرس Farce، لذا وَجَبَ التعريف بهذا النوع. والفأرس نوعٌ مُتطرفٌ من الكوميديا، يُثار فيه الضحك على حساب الاحتمالات، وعلى الأخص طريق الحركة المُبالغ فيها، أو الاشتباك الجُسمانى. ويُشترط فى الفأرس الإبقاء على الناحية الإنسانية، ولو عن طريق تصوُّير الأخطاء، وإلا انحدر إلى مرتبة الهزل والجون.

وكلمة «فَارْس» تُطلق في الاستعمال الحديث على مسرحية كاملة تتعامل مع موقفٍ سخيف أو غير معقول، يدور عادةً حول علاقات زوجية متطرفة. والقيمة الأدبية للفَارْس لا تستحق الذكر أما قيمته الترفيهية فعظيمة، كما أن ترجمته إلى لغات أخرى أسهل بكثير من ترجمة الكوميديا.

وقد توصل الخُرج البولندي «جروتوفسكى» أثناء تجاربه في معمله المسرحي الذي لا يعتمد على النص المكتوب اعتماداً كلياً، بل على اكتشاف طُرُق جديدة للتعبير المسرحي تحدث اتصالاً مباشراً بين الممثل والجمهور، بحيث يصبح الجمهور جزءاً من المشهد - توصل إلى طريقة البانتومايم والأداء الصامت، بحيث يجعل مُمثل البانتومايم وسيلةً لتصوير الشخصية، أو لإلقاء الضوء عليها. والممثل في هذه الطريقة عليه أن يتحكم في انتباه الجمهور، فيركز انتباههم على ما هو بصريٌّ أحياناً، وعلى ما هو سمعيٌّ أحياناً أخرى، وينقلهم من التركيز على جزء من الجسم، إلى التركيز على جزء آخر وهكذا.... ومن الوسائل المهمة في أداء هذه الطريقة، هو إيجاد التناقض المسرحي، كأن يكون هناك تناقضٌ بين عنصرين مثل الموسيقى والممثل، أو الممثل والنص، أو الممثل والملابس.

وهناك أسلوبٌ آخر يعتمد على تغيير الأدوار بين الممثلين لتوصيل إيحاءٍ مُعين. فمثلاً الممثل الذي يلعب دور «روميو» في النصف الأول من المسرحية، يلعب دور «جوليت» في النصف الأخير، والعكس صحيح.

وفي الحقيقة إن الرؤية الإخراجية لازعةٌ لفن البانتومايم، لأن هذا الفن يندمج تحت جناح المسرح الذي يُهمُّ الأطفال، وبالتالي فكل قصة، وكل أسطورة مكتوبة في هذا السبيل تحتاج إلى الكثير من التصور.. وعند الانجليز خاصة يقدمون هذا اللون في أعياد الكريسماس «أعياد الميلاد»، ويعطى المخرجون للممثلين حريةً كبيرةً في إضافات كلامية، أو حركات تمثيلية تنبع من تفاعلهم مع جمهور الأطفال ومن معهم. وهذا بخلاف فن الماييم الذي تعتمد تصوراتُه على الممثل، حيث لا قصة ولا أسطورة ذات مضمونٍ أو محتوى.



هناك تداخل بين الإيمائيات وبين الباليه.. والإيمائيات
نوعان (الكلاسيكية والواقعية)، والثاني أكثر اختصاصاً
ويتطلب تركيزاً وانتباهاً شديدين

العوامل التي يمارسها الممثل ليكون صادقاً في تجسيد الشخصية

١ - الافتراضية:

أن يكون مندمجاً في نشاط داخلي دائم فوق خشبة المسرح. وليس معنى ذلك أن يكون دائم الحركة على خشبة المسرح.. لا.. بل قد يكون الجمود الخارجي الثابت خير تعبير عن النشاط الداخلي الفعال... ومثال ذلك، أن تتلقى الشخصية خبراً مأساوياً شديداً، فتتوقف في مكانها جامدة ساكنة، في حين تكون حالتها الداخلية في أقصى حالات التوتر.

ومعنى هذا يكون هناك وجود لفعل خارجي، ورد فعل داخلي، أو هما معا على خشبة المسرح. وتظهر هذه الأفعال في كل ما يفعله الممثل فوق الخشبة، مع أهمية تبرير هذه الأفعال ومنطقيتها، وأن تكون ذات هدف حتى تصبح قابلة للتصديق.

ومن الأهمية بمكان تأدية هذه الأفعال بعمق وإتقان، كما لو كان يؤديها في الحياة الواقعية تماماً، وبذلك يصل في أدائه للشخصية إلى الطبيعية والتلقائية، ويبتعد عن التكلف المبالغ فيه.

وانطلاقاً من هذه الافتراضية سيستطيع الممثل فهم كل أبعاد الشخصية التي يقوم بتمثيلها، ويتوصل بنفسه إلى أحداث المسرحية ومواقفها الدرامية المهمة، وحيلتها، ومراعاتها للأخلاق، وذراها الدرامية، بل وإيقاع مشاهدتها... إلخ.

٢ - تفعيل الخيال الخصب:

تظهر حرفة الممثل وقدرته على الخلق والابتكار، في تحويله قصة المسرحية إلى واقع فني منظور.

ولما كان للخيال دور أساسي في هذا التحويل، لذا فالممثل مُطالب بالتأكيد دائماً بأن خياله يعمل بانضباط، وفي حركة دائمة، وبالتالي يقع عليه عبء صقل وتطوير هذا الخيال، حتى يُصبح نشيطاً خصباً، قادراً على التفكير والملاحظة والربط ومراقبة

اللباب الثالث - الرواية الفنية للعرض المسرحى
سلوكيات الناس، وتفهم عقلياتهم، مع قدرة فائقة على المقارنة، ومن كل هذا سيتعلم كيف يحلم، وكيف يُبدع برؤيته الداخلية أحداثاً ومواقف يتخذ لنفسه فيها دوراً.

ومن الأهمية أن يكون الممثل على علم بسيرة الشخصية التى يُمثلها من البداية حتى النهاية. وعليه أن يكمل سيرة الشخصية فى ذهنه إذا كانت لا توجد لها أسانيد فى النص المسرحى الذى يمثله، وذلك من خلال تخيلاته ورؤيته لأبعاد الشخصية، وارتباطها بالشخصيات الأخرى. وستضيف هذه المعرفة للشخصية مادة غزيرة تمنح الممثل وجهة نظر وشعوراً وثقة بالاكتمال، بل سيضيف هذا الخيال الفنى الخصب قدرة الممثل على تفسير ما بين السطور، وفهم ما وراء معانى كلمات النص الظاهرة، فكلمات المؤلف كلمات مئّية تدبّ فيها الحياة عندما يحللها الممثل، ويستخرج ما وراءها من معانٍ أودعها فيها المؤلف عن قصد وهدف.

٣ - أهمية تركيز الانتباه؛

إذا أراد الممثل جذب انتباه المتفرجين إليه، وجبّ عليه أن يترك مواهبه تعمل فوق خشبة المسرح كما تعمل فى الحياة الواقعية تماماً، والعين ترى حقيقةً، ولا تتظاهر بأنها ترى. والأذن تسمع حقيقةً، ولا تتظاهر بأنها تسمع، وبذلك يُجسّد الشخصية أمام الجمهور بوصفه كائناً حياً ينبض بالحياة، وتعمل حواسه كلها بوضوح وانتظام.

إن الممثل الذى يتعلم التركيز على الأشياء الصغيرة المنفردة، ثم يستطيع التركيز على دائرة متوسطة، ثم على دائرة واسعة وهو يقف على خشبة المسرح. ثم يتعلم بعد ذلك كيف يركز انتباهه على أصوات يسمعها، أو أشياء ترد فى عقله، وبذلك ينجح فى التركيز على أى شىء داخلى أو خارجى، فتظهر قدرته وسرعة استجابته لأى أفعال داخلية أو خارجية.

٤ - الاسترخاء؛

الممثل مُطالبٌ بضرورة استرخاء عضلاته وعدم توترها، حتى يتيح لذهنه أن يعمل بطريقة طبيعية. أى أنه يجب على الممثل أن يتحكم فى توتر عضلاته باستمرار، ومن خلال عمَلٍ مُنظَّمٍ يستطيع أن يجعل من داخله «رقياً» يلاحظ ويُشاهد.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وهو إذا حدّد موضع التوتر، واستطاع أن يستبعده ويحقق لنفسه استرخاء العضلات تُصبح قدرته هذه - فيما بعد - قدرةً آليّةً، بل عادةً طبيعية.

٥ - الهدف من الفعل الدرامي:

إذا وضع الممثل فى ذهنه أن سبب تواجده على خشبة المسرح هو توصيل هدف معين للجمهور، وأن الفعل الداخلى هو «الهدف» الذى يجب أن يحققه، استطاع أن يبنى عرضاً منطقياً مترابطاً، من خلال هضمه لدوره، وتجزئته إلى وحدات متصلة، تساعد فى نمو الشخصية التى يمثلها، وفى تطورها.

(والوحدة) عبارة عن جزء من دور يقع بين هدفين مختلفين. وعلى الممثل بعد تقسيم دوره إلى وحدات، يمكنه أن يُجزّى كل وحدة إلى وحدات أصغر، ذات أهداف جديدة. ويجب أن يكون هناك رابط قوى بين الوحدات والأهداف بفكرة المؤلف الأساسية التى يعالجها فى مسرحيته.

ويجب أن يضع الممثل هدفاً حيث، ينبغى عليه أن يهتم اهتماماً زائداً بالأفعال الجسمية فى هذا الهدف، سواء كانت أفعالاً داخلية أو خارجية، وبذلك سيظهر بصورة طبيعية، مُلبساً الحالة النفسية الصحيحة للشخصية التى يمثلها.

٦ - الصدق أهم وسائل الممثل:

إن قدرة الممثل تظهر عندما يستطيع أن يحمل المتفرجين على تصديق ما يؤد أن يصدقوه، واللحظة التى ينجح فيها الممثل فى تحقيق ذلك هى اللحظة التى تُبدع فناً على خشبة المسرح.

ومن هنا نستطيع القول: إن الحقيقة على خشبة المسرح تختلف عن حقيقة الحياة، وإن كل شىء على خشبة المسرح إنما هو شىء مُخترع، وأن الممثل إذا لجأ أثناء تأدية دوره إلى استخدام الترابط المنطقى، وإلى تبرير كل شىء «بلوّ» الذهبية، فإن تمثله لن يكون مُبالغاً فيه، وإنما سيظهر كما لو كان حقيقياً.

إن الفعل الجسمى البسيط الصادق، والمؤدى أداءً حسناً، والمترابط، سيجعل مواهب الممثل تبدو فى صورة تلقائية.

وحتى يصل الممثل إلى هذه القدرة، يجب أن يتجنب الكليشيات، وأن يبحث عن الحقيقة، مُتحرراً من تفاصيل الحياة اليومية التي لا تُلفت الاهتمام.

ولكى يتوصل إلى أشكال غير عادية من الحقيقة، ويقدمها للجمهور في صورة واقعية وفنية وبذوق سليم، كما يجب عليه أن يرى وأن يُلاحظ، وأن يمتص كل ما حوله باهتمام، ورغبة في التعلم.

٧ - الممثل المفكر والمحلل والمتخيل:

ينصح استانسلافسكى ممثليه بإجراء تدريبات (مع الهواء) رغبة في الوصول والاتقان والتتابع والمنطق. وكثيراً ما طالب استانسلافسكى ممثليه بدراسة علم النفس، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم الجمال، والاطلاع الدائم على المؤلفات التاريخية والاجتماعية، على اعتبار أن هذه الدراسات والتخصصات ستعين الممثل على نجاح مهمته وقدرته على المعاشة بصدق. فذاكرة الممثل الانفعالية تسترجع تجاربه وانفعالاته الماضية، وتحمله على التنفيس عن أحاسيسه بصدق، مستعيناً في ذلك بحواسه الخمس، وبذلك يبتعد عن التمثيل المتكلف، ويحاول صنع كائن بشري حقيقي، فوق خشبة المسرح، أى أن الممثل - وهو كائن بشري مليء بالحالات النفسية والتجارب والانفعالات - يستطيع أن يستخرج من نفسه الحالات التي تتفق مع الدور الذي يمثله، ويستخدمها بمهارة. كما أن في استماعه إلى الموسيقى، وفي زيارته للمتاحف، ومشاهدته ومراقبته سلوك وعقليات وتصرفات الناس، خير معين له على تطوير ملكاته الشخصية، بحيث يستطيع توظيف هذه المشاهد في مواقف مماثلة على خشبة المسرح، وبذلك يصل إلى تلقائية الانفعال، وتلقائية الأداء.

إن الممثل الناجح هو الذى يفكر، وهو الذى يُحلل، وهو الذى يكتشف أى مثير أيقظه، بجانب استخدامه للمثيرات النفسية، والوسائل الأدبية والفنية للنص المسرحي، ولخشبة المسرح مثل: الخيال، والقدرة على تركيز الانتباه، والحقيقة والتصديق، وفهم ما وراء الكلمات من معانٍ مقصودة، وعلاقات الشخصيات ببعضها، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والإخراج.... إلخ.

٨ - المشاركة الوجدانية وأثرها بين الممثلين وبين الجمهور:

إن المشاركة الوجدانية بين الممثل وزميله على خشبة المسرح مهمة جداً، ويجب ألا تنقطع طوال زمن العرض المسرحي، حتى في أثناء فترات الصمت، أو التوقف. ويجب أن يضع الممثلون في اعتبارهم أن الاتصال بالمتفرجين لا يحدث إلا من خلال اتصال الممثلين ببعضهم وجدانياً وعاطفياً، ومشاركةً للفعل والحادث الجارى فوق خشبة المسرح، فالإتصال الصادق المتواصل بين الممثلين على الخشبة، يُشد انتباه المتفرجين ويجعلهم جزءاً مما يدور على خشبة المسرح. ويتأتى هذا الإتصال والمشاركة باستخدام الممثل لحواسه استخداماً ذكياً ويقظاً، دون ظهور أى توتر جسمانى، وبذلك سيندمج فى تصوير الشخصية التى يمثلها، ويجعل زميله يستجيب له ويشاركه انفعالاته، حتى ولو كان هذا الزميل ممثلاً رديئاً.

وخير ملحوظة يجب أن يوجهها المخرج لمثله، هو أن يتلقى أفكار وحديث وكلمات وانفعالات الآخرين على خشبة المسرح، كما لو كان يسمعها أو يراها لأول مرة.

٩ - تكيف الممثل يدفعه إلى الإبداع بالبداهة والإلهام:

كما أن الناس مطالبون بالتكيف فى الحياة بينهم وبين بعض عندما يتقابلون، انطلاقاً من أن سلوك الكائن البشرى يعتمد على صلته بالآخرين حوله.... كذلك فإن كل ممثل مطالب بهذا التكيف عندما يتقابل مع زملائه على خشبة المسرح، وذلك من خلال الاهتمام والوعى بحضور الشخصية الأخرى أمامه. ويُعتبر هذا التكيف قانوناً أو قلعة مهمة لكل فعل يجرى على خشبة المسرح.

والتكيف يظهر فى مواقف القدرات العقلية مثل الفهم، والحذر، والذكاء، كما يظهر فى حالات الطقس، والمكان والزمان.

والتكيف الغير متوقع، يكون أكثر تأثيراً عند الجمهور، على أن يكون مقنعاً، وورداً إلى فكر الممثل بالبصيرة وبلا وعى، ومثال ذلك: أن يتوقع الجمهور من ممثل ما أن يصرخ فى وجه زميله بغضب، ولكن الممثل لا يفعل كذلك، بل يرد على زميله بهدوء ونعومة، ولكن بطريقة تُثير اقناعاً كاملاً عند المتفرجين.

الكتاب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي

وإذا تدخل المخرج وطلب من الممثل تكيفاً ما في موقف ما، فعلى الممثل أن يجعل هذا التكيف ملكاً خاصاً به، ويُطوِّعُه في أداء دوره، مستعينا بقدراته، وتدفق انفعالاته تلقائياً، وبذلك يُصبح قادراً على الخلق بالبداهة، وبلا وعى، وبالتالي يصبح ملهماً بالعادة.

١٠ - سرعة إيقاع الشخصية؛

لكل إنسان درجة سرعة إيقاع تختلف عن الآخر، كما أن لكل موقف ولكل فعل درجة سرعة إيقاع تختلف عن الآخر، وهذه الدرجة في السرعة تختلف داخلياً وخارجياً عند كل إنسان، فلكل فرد إيقاع خاص به. والممثل عندما يبحث عن درجة سرعة إيقاع للشخصية التي يمثلها فسيُساعدُه هذا البحث على الاقتراب مباشرة من انفعالات وأحاسيس الشخصية التي يُصوِّرها. وستصبح نتيجة هذا البحث في أهمية بحث المخرج نفسها عن الإيقاع الصحيح للعرض المسرحي ككل.

١١ - العقل والإرادة والانفعالات؛

إذا استطاع الممثل أن يتحكم في انفعالاته، وفي إرادته، وفي عقله، استطاع بالتالي أن يعيش الحياة الموازية للشخصية التي يمثلها. فعقل الممثل مثلاً يساعده في الحكم على المسرحية، وفي كل ما يتعلق بدوره في هذه المسرحية من انفعالات داخلية أو خارجية. وإرادته الصلبة تساعده على التركيز، وتنشط خياله. كما أن في استثارة انفعالاته الشخصية خير مُساعدٍ في تكوينه للشخصية، بوصفه كائناً حياً يتحرك على خشبة المسرح.

١٢ - كيف يدرس الممثل دوره ويعايشه؟؟

لما كان الممثل مُطالبٌ بخلق شخصية كاملة في المسرحية التي يمثلها، لذا وجب عليه أن يقرأ أولاً المسرحية قراءاتٍ عميقة مع تحليل شخصياتها، وفهم فكرتها الرئيسية التي أرادها المؤلف، مع تحديد مهمة شخصيته في سلسلة أحداث المسرحية.

كما أن في توصُّله - مع المخرج - إلى كل تفصيلة، وكل إيماة، وكل إشارة أو حركة لشخصيته، خير مُعينٍ له على اتصاله ببقية الشخصيات وجدانياً وعقلياً، وفي سرعة تأثيره في الجمهور، حتى يضمن تجاوبه معه.

الباب الثالث - الرؤية الفنية للعرض المسرحي
والنص الجيد هو النص الذى يكون مُبرَّرًا فيه نشاط كل دور، كما أن تنوع الشخصيات فى النص خير وسيلة للخلق الصحيح للشخصيات من وجهة نظر الممثل، والمخرج معا.

ويُحذّر استانسلافسكى الممثلين من التمثيل بشخصياتهم الذاتية فقط، فإن هذا يُفقر فنَّ المسرح وَيَسْلُبُه قوته، وهو يدعوهم إلى (إعادة التجسيد)، ويعتبر إعادة التجسيد هذه ذروة فن الممثل المسرحي وتاجه. وعنده أن خلق الشخصية والذوبان فيها إنما هو جوهر المسرح، وضرورى للممثلين ضرورة الإلزام.

إن الممثل الناجح الذكى الواعى عند استانسلافسكى، هو القادر على الرؤية والملاحظة والتركيز على الحياة حوله، وتحليلها بعينيه، وأذنيه، وقلبه، وعقله، وذلك حتى يتوصل إلى إيجاد المادة الضرورية له، والتي يُجيد استخدامها فوق خشبة المسرح. وفى هذا يقول استانسلافسكى: «إن النبوغ يتجلى فى الممثل الذى يرى الحياة، ويكون قادرا على إعادة تجسيدها فوق خشبة المسرح».

كما أن فى تقسيم الممثل لدوره على خشبة المسرح هو الذى يملأ لحظات الصمت بالأفكار الداخلية الفعّالة، والتي يظهر ردُّ فعلها على كيانه الجُسمانى فوق الخشبة بصورة مستمرة ومتصلة.

والممثل المُتجدد، الدارس، الذكى المحترف، هو الذى ينسى كل الأدوار التى سبق أن مثّلها، وعليه فى كُلِّ مرة أن يبنى شخصيةً جديدةً تماما، شخصية تصوّرها المؤلف، وجسدها هو من خلال دراسة عميقة واعية مع المخرج ومجموعة الممثلين والممثلات. ويُحذّر استانسلافسكى الممثل من خطورة محاولة تحديد شكل دوره تحديدا نهائيا فى فترة مُبكرة من التعرف عليه. ولكن يجب أن يضع فى اعتباره أنه لن يصل إلى سَاعَةِ التحديد النهائى هذه، فالفن - كما يقول فاختاخجوف - هو البحث وليس الشكّل النهائى. لذا يَحسُن أن ينمو دور الممثل ويتطور، حتى بعد أن يُفتح الستار عن عَرَضِ المسرحية.

الـباب الثالث - الرواية الفنية للعرض المسرحى

ويركز استانسلافسكى على ما يمكن أن يسمى بـ (عملية التسخين) التى تتم من خلال الحرفية الداخلية للممثل، فيطالب بضرورة وصول الممثل إلى المسرح قبل عرض المسرحية بوقت كافٍ يتيح له ارتداء ملابس بهدوء، وعمل مكياج، واسترخائه بعض الوقت منفرداً، رغبة فى المعيشة والتهيؤ، والاقتراب بالتدريج من اللحظة التى سيدخل فيها إلى خشبة المسرح.

١٣ - الحرفية النفسية الداخلية:

إذا أراد الممثل خلق شخصية صادقة وحقيقية، يجب عليه أن يُنشِط كل قُدراته حتى يصبح فى حالة طبيعية على خشبة المسرح.

إن تحقيق مثل هذه الحالة الطبيعية أمر ليس بالسهل فى (الحرفية النفسية الداخلية) للممثل، فمن المعروف أنه كثيراً ما يصاب الممثل بالخوف والرهبة عند دخوله إلى خشبة المسرح، لأنه يعلم أن كل ما يفعله ويقول سيكون محل تركيز ومشاهدة كثير من الناس. لذا، فإن الممثل إن لم يستخدم بشكل طبيعى كل قُدراته على الرؤية من سَنع وتفكير ورغبة، فسيفقد قدرته فى السيطرة على حالته الطبيعية، وبالتالى لن يسلك سلوك الكائن البشرى الحى، فيصبح غير قادر على الخلق بصدق. والعكس بالعكس، فهو عندما يُسيطر على حالته الطبيعية، فسيكون قادراً على التشغيل الداخلى بصدق، فتفيض انفعالاته بتلقائية وطبيعية، ويلقى استجابة جماهيرية مؤكدة.

إن الاستعانة بالحرفية الداخلية، لمعيشة شخصية ما على خشبة المسرح عملية لا يستطيع ممارستها إلا الممثل الخبير، والذى تعود عليها بشكل آلى. ولقد ذكر الممثل الشهير «توماسو سالفينى» بأن جوهر فن المسرح يكمن فى حياة الممثل المزدوجة فوق خشبة المسرح - أى فى موازنته بين الحياة الواقعية والعرض.

كما قال بأن الممثل يعيش فوق خشبة المسرح، ويبكى، ويضحك، ولكنه لا يكف عن مراقبة دُموعه وضحكاته.

١٤ - نقل الهدف الأعلى والعمود الفقري للفعل:

لكل مسرحية فكرة رئيسية وهدف رئيسي، وعلى الممثلين مع المخرج نقل وتقديم هذه الفكرة وهذا الهدف إلى جمهور المتفرجين.

ويطلق استانسلافسكى على إشاعة الفكرة الأساسية (الهدف الأعلى)، ويعتبره غاية كل عرض. وإذا لم يعرف كل ممثل في المسرح مسؤوليته في جعل هذه الفكرة حية من خلال دوره ومن خلال كل تفصيلا من تفصيلات المسرحية من البداية إلى النهاية، فإن دورهُ، بل كل المسرحية يضطرب.

إن تتبع الممثل للخط المنطقي المنظم لدوره من بداية المسرحية إلى نهايتها. هو (العمود الفقري للفعل) على خشبة المسرح. وإذا كان الخط واضحا في ذهن الممثل فسيُساعد ذلك على اتباع الطريق الصحيح نحو إبراز الهدف الأعلى.

١٥ - الإبداع الداخلي:

يضع استانسلافسكى مسؤولية اكتشاف أكثر تأثيرا في التشغيل الطبيعي للمواهب الإنسانية على الممثل، ويطلبه باستخدام هذا العنصر إلى أقصى حد ممكن. ومن ثم، فإن بقية العناصر الأخرى للحرفية ستشترك مع هذا العنصر اشتراكا آليا، حتى يصل الممثل إلى حالة الإبداع الداخلي، فتفيض انفعالاته تلقائيا.

إن الممثل الذي يعيش بوصفه كائنا بشريا حيا عن طريق حرفة المنهج، يستطيع الإبداع في طبيعة وبلاوعي، وفي تلقائية، فيقدم بذلك عرضا جديدا ملهما.

١٦ - كيف يُطور الممثل كل قدراته التعبيرية:

وسائل تعبير الممثل هي: الوجه، والصوت، والحركات الانفعالية. والممثل الناجح هو القادر على حمل مشاهدته على الاهتمام بهذه الوسائل المعبرة، والتأثير فيهم إلى أقصى حد ممكن. فقد يكون في حركة خفيفة من الرأس، أو الأصابع، أو تغيير في اتجاه النظر، خير تعبير عن معاشته للحياة الداخلية للشخصية المسرحية.

الـباب الثالث - الرواية الفنية للعرض المسرحى

ولا تتوقف قيمة عرض الممثل على قدرته على الإبداع الداخلى للدور الذى يمثله فحسب، وإنما تتوقف أيضا على التجسيد الحسى لهذا الدور. إن سوء التعبير الداخلى عن الدور قادر على تشويه المفهوم العميق للكاتب المسرحى.

ووسائل تجسيد الحياة الداخلية للشخصية عند الممثل هى الأعضاء البدنية الحساسة السريعة الاستجابة، والصوت المُدرَّب المصقُولُ القادرُ على التعبير فى دقة وسرعة.

ولقد كان استانسلافسكى يؤمن بتدريب جِسم الممثل لجعل الحركات طبيعية ورشيقة، ومعبرة تعبيرا خارجيا صادقا.

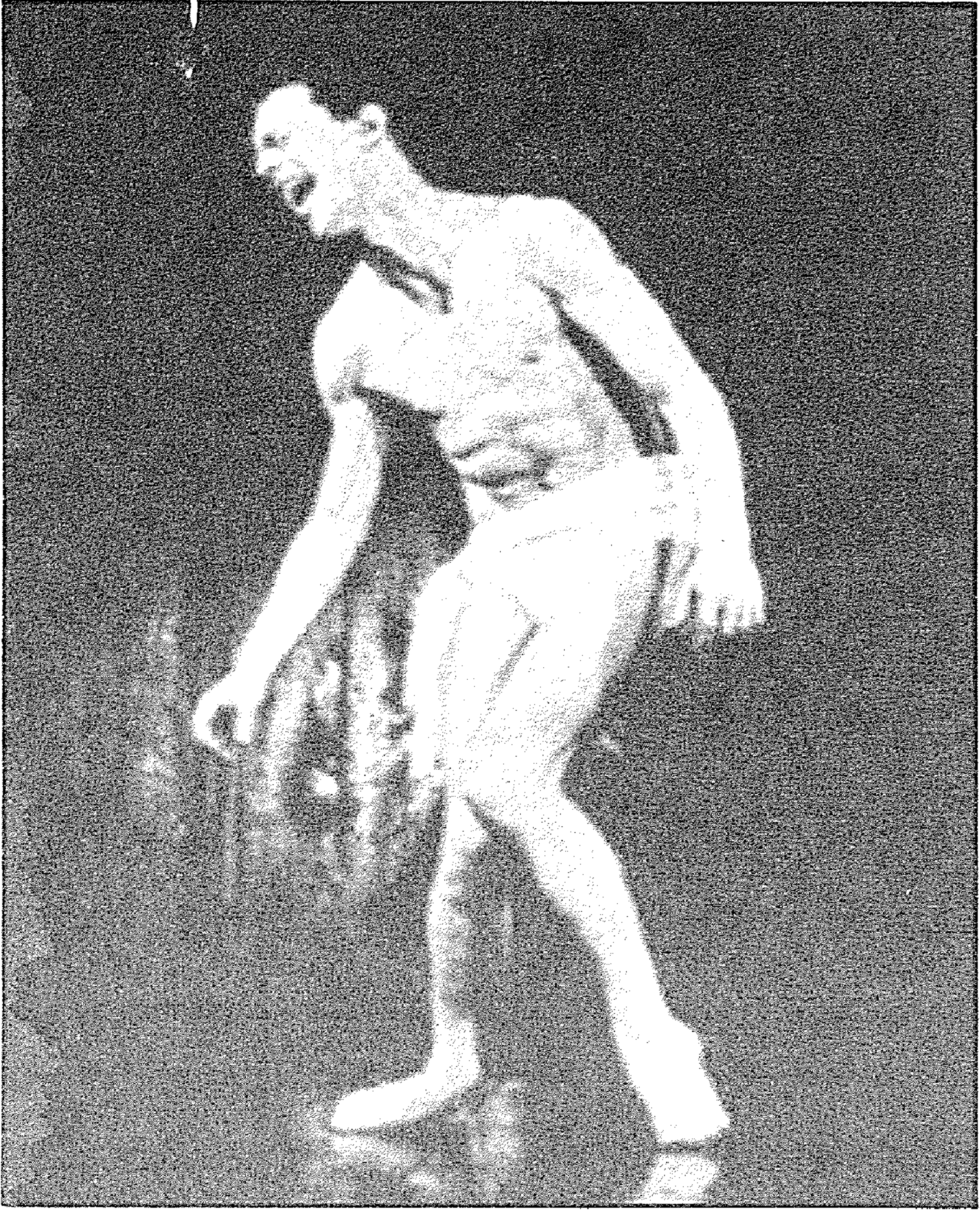
كما كان استانسلافسكى يرفض استخدام الحركات لمجرد أنها رشيقة أو تشكيلية، وإنما كان يُطالب بأن تعكس الحركة تجربةً داخلية، وعندئذ تصبح هادفة، ومنطقية، وصادقة.

إن تدريبات الرقص اليومية، والباليه، والسلاح، والحركات التشكيلية، والأكروبات من ضروريات الممثل التى تُكسب أجهزته البدنية الملاءمة لممارسة التمثيل. كما أن فى الدروس المنتظمة للصوت والنطق، خير معين للتعبير بصدق، والنطق بوضوح، والكلام فى طبيعية وليونة، كما سيصبح الممثل قادرا على الهمس المسموع فى كل مكانٍ بالمسرح.

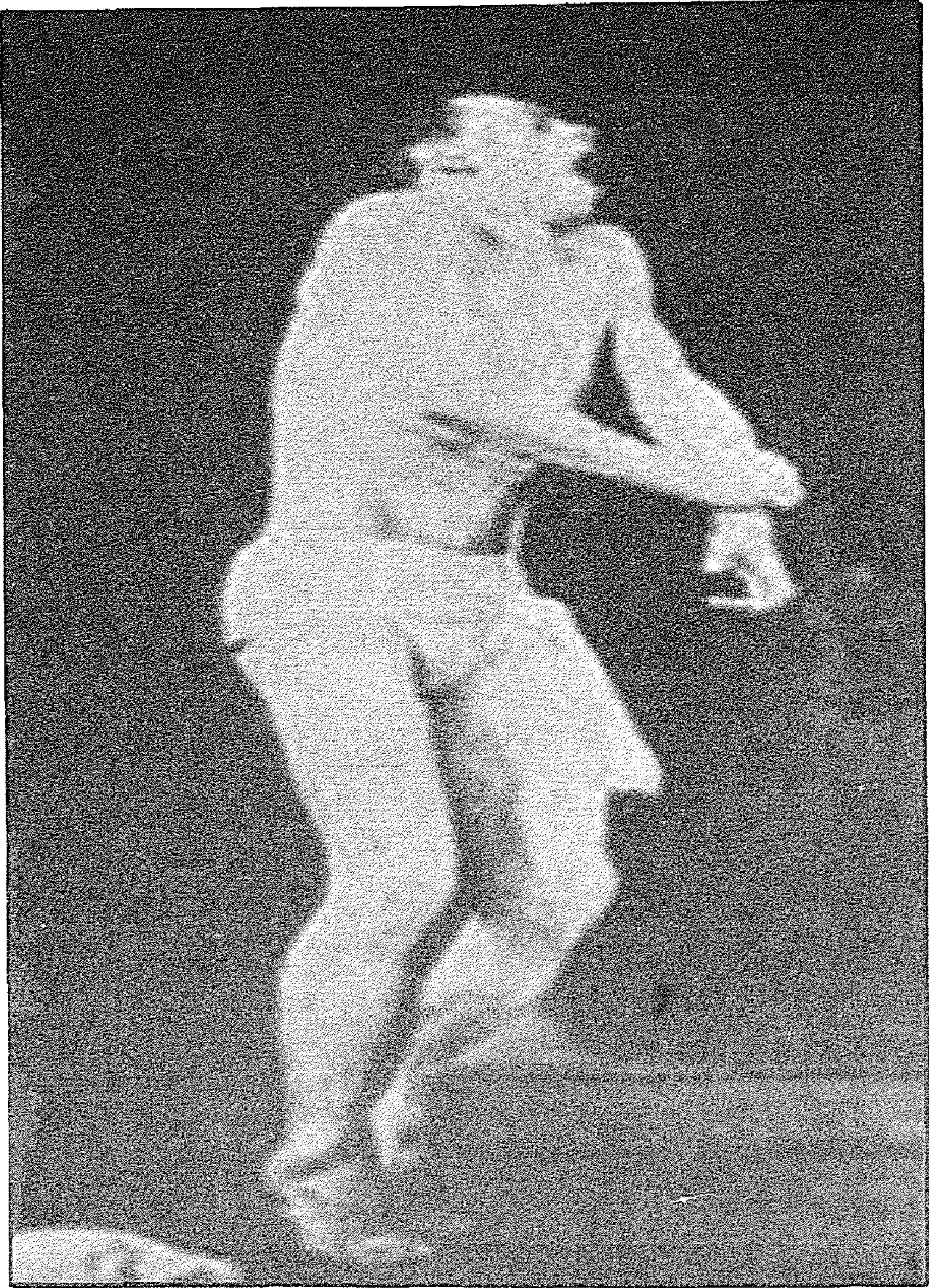
١٧ - إضافة عوامل التنويع والتضاد والتكوين؛

وأخيرا، يطالب استانسلافسكى الممثل بضرورة الفصل فى وضوح بين وجهة نظره الشخصية فى الحياة، وبين وجهة نظره كممثل أثناء بنائه للشخصية.

وإذا نجح فى هذا الفصل، فإنه سيدفع الأهداف المهمة إلى الوضوح، ويجذب الأهداف الأقل أهمية إلى مستوى ثانوى، وبهذا يضيف إلى المسرحية عوامل التنويع والتضاد، والتكوين والتظليل إلى المناطق المختلفة فى دوره الذى يمثله.



تظهر حِرَفِيَّة الممثل وقدرته على الخلق والابتكار في
تحويله قصة المسرحية، إلى واقع فني منظور مُستغلا كل
جزئية في جسده



لقد لعب فناني الميم والبانتومايم دوراً عظيماً في رُقـى
الحركة المسرحية في جميع بلاد العالم بما يملكون من
قدرات تعبيرية متميزة

الباب الرابع

أهم أساليب التمثيل
في العالم

الفصل الأول

- فن التمثيل.
- التعبير (الصورة الصوتية - الصورة المرئية).
- فهم طبيعة الحركة.
- القناع.
- تنوع الإبقاء.
- الكلاسيكية والواقعية فى فن التمثيل.
- هل عمل الممثل حرفة أم فن؟
- الصوت.
- الحركة.
- العلاقة بين الممثل والشخصية.


~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم  
لكي نتحدث عن (نظريات التمثيل) يقتضينا الأمر من الناحية المنهجية أن  
نتناول بتحليل عنصرين رئيسيين لفن التمثيل، والمدارس أو المناهج أو الأساليب التي  
حكمت هذا الفن وتحكمه على مرّ العصور.


## أولاً: فن التمثيل

هو فن المحاكاة من حيث الأصل، محاكاة الصغار للكبار، أو محاكاة الإنسان  
للطبيعة في كافة تفاصيلها، وأيا كانت نشأة هذا الفن، وأيا ما كانت دوافع الإنسان إلى  
اكتشافه والتمسك به إلى درجة وصلت به اليوم إلى مستوى المؤسسات الاجتماعية  
والتثقيفية، والترفيهية، والاقتصادية، فإن الذي يهْمنا هنا هو التوصل إلى ماهية هذا  
الفن. سنحاول التعرف عليه من خلال «الممثل»، ونستطيع أن نعرف الممثل بأنه الفنان  
- المبدع - الذي يستعين بحصيلته العلمية والثقافية وبخبرته الإنسانية، ومن خلال  
الْقُدْرَات التعبيرية الذاتية التي تعهّدها بالتدريب والتطوير أن يُحوّل كلمات نص  
مسرحي ما، من حالة التشكيلية (حالة تكوين كلمات صمَاء مرسومة على الورق إلى  
صورة مجسدة، حيّة، نابضة أمام جمهور من المتفرجين). وعلى ذلك فإن الممثل لا بد له  
من عديد من القدرات أهمها:

\* قدرات علمية وثقافية:

\* قدرات تعبيرية:

ولعلنا نستوضح بعض تفاصيل هذه القدرات إذا طالعنا بشيء من الدقة كلمات  
(هيجل) عن وظيفة الممثل، وقد وردت في مؤلّفة (دروس في علم الجمال Esthetique  
Cours d' عن الممثل، بكل شخصيته، وبكل كيانه العضوي، وصوته.. إلخ. فهو يقتحم  
عالم الإبداع الفنى، وهدفه الأمثل هو التواءم بشكل كامل مع الشخصية التي  
يُجسّدها... ويجب أن تتجه طبقات صوته وطريقة إلقائه وإشاراته، وأوضاعه الجسدية،  
وبوجه عام كل المظاهر الخارجية والداخلية إلى تحقيق صورة أصلية تتطابق مع دوره. إن  
الممثل في الواقع كإنسان حَيٍّ، ينطوى على أصالة تعبيرية طبيعية عنده. وهو يلجأ إلى

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم   
توظيف هذه الأصالة، إما عن عاطفة عامة أو نمطٍ معروف، وإما في التواؤم مع الملامح  
الدقيقة للشخصية التي رسمها الشاعر (الكاتب)، ويستطيع بهذا التوظيف أن يواجه  
كافة الشخصيات التي تدخل في عمله. ونستطيع أن نستخلص من كلمات (هيجل)  
أن عمل الممثل لا يقصر على التواؤم المادى مع الشخصية الفنية، بل يتجاوز ذلك إلى  
التواؤم الفكري والنفسي والاجتماعي... إلخ.

فوظيفة الممثل إذاً سواءً كان أدائه عن طريق الكلمة المنطوقة أو وسائل الأداء  
الأخرى كالرقص وأشكال التعبير الصامت: الميم والباتومييم، هي التفسير الكامل  
للنص، كتعبير اجتماعي لا فردي.

ولكى يحقق الممثل هذه الوظيفة ذات الأبعاد الإنسانية للفن، فإنه يلجأ إلى  
وسيلتين رئيسيتين، هما التعبير والإيقاع.

## ١ - التعبير: (Expression)

وهو قدرة الممثل بالموهبة وبالتدريب على تجسيد الكلمة أو لحظة الصمت، والحركات المسرحية في المشاهد، المتتابعة. أو فنون اللعب بالصوت وبالحركة وبالإيماء، التي يلتقى من خلالها بالمتفرج، لقاء حياة نابضة حول كلمة عامة، تابعة من نص الكاتب (وقد يكون الكاتب هو الممثل نفسه، كما في حالة المسرح المرتجل).

وعلى هذا فإن التعبير يتضمن عنصرين أساسيين:


الإلقاء: الصورة الصوتية (Declamation).

والإيماء: الصورة المرئية (Mime and pantomime).

### (أ) الصورة الصوتية:

وقوامها الصوت الإنساني، ويقوم على عنصرين: مَخَارِجُ الحروف، وهذا عنصر ميكانيكى، وإن كان يختلف بالنسبة للممثل عنه بالنسبة للإنسان المطلق، من حيث أن الحوار العادى، فهو فى خَصْمِ الحياة لا يتبع بالضرورة القواعد العلمية الدقيقة التي يجب على الممثل أن يخضع لها جُملة وتفصيلا، ثم الإحساس الجمالى والتفصيلى بالمعنى العام والخاص للكلمة وللموقف أو الحدث. وإذا كان هذا المعنى فى الحوار اليومى فى الحياة الطبيعية يتأتى بطريقة تلقائية تابعة من تأثر الجهاز النفسى والعصبى ميكانيكيا بالحدث الطبيعى كَرَدٍ للفعل، فإنه فى أداء الممثل يحتاج بالضرورة إلى دراسة تفصيلية وتشرحية لخطة الصوت من حيث: الطبقة، والحجم، واللون، بما يحقق التجسيد الصادق للخطة الدرامية عند المؤلف.

وبالنسبة لطبقات الصوت فإن من الملاحظ أنها تقريبية بالنسبة للممثل (حادية، ومتوسط، وغليظ)، بقدر ما هى محددة تحديدا علميا دقيقا عند المغنى والعازف. بل إن فناني الغناء يُقسَّمون إلى فئات بحسب قدراتهم الصوتية (سوبرانوا - متسو سوبرانوا - الطولانات - تينور - كونتر ألتو - باصو للذكور).

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم   
والأرجح أن الممثل الإغريقى كان يتبع التأصيل الموسيقى للصوت، حيث كان  
يُؤدّى بطريقة أقرب إلى الغناء، ويظهر ذلك واضحا بقراءة كبار شعراء الإغريق  
(إسكيلوس وسوفوكل ويوربيدز).

ويذهب بعض رواد المسرح إلى أن إخضاع الأداء التمثيلى للقواعد الموسيقية  
تجعل الثمانية وحدة أساسية للصوت الفنى (دو - رى - مى - فا - صول - لا - سى -  
دو) تتكرر صعودا أو هبوطا حسب القدرة الطبيعية للصوت، وهذا راجع بالدرجة الأولى  
إلى افتقار الممثلين والمخرجين والجمهور إلى هذه الإمكانية، بسبب عدم دراستهم  
للموسيقى. على أننا نلاحظ فى هذا المجال ظاهرتين تدعوان إلى التفاؤل:

- ١ - إن الفنون الشعبية أقرب إلى استعمال التقسيم الموسيقى للصوت، لأنها تقدم نوعا  
مركبًا من العروض، يدخل فيها الأداء الدرامى، والأداء الغنائى، والأداء الراقص.
- ٢ - إن المدارس الحديثة للمسرح تحاول التوصل إلى الفنان الشامل (الذى يجيد  
التمثيل والغناء والرقص والعزف).

ويجدر بنا أن نلاحظ هنا أن الصورة الصوتية فى الأداء الدرامى تختلف اختلافا  
جوهريا فى عالمى التراجيديا والكوميديا حسب نوعية كل من العالمين (ويمكن أن نتنبه  
إلى الفرق إذا قارنا بين نوعين من الفن التشكيلى: التصوير (الرسم) والكاريكاتير.

(ب) الصورة المرئية:

وقوامها ما يصدر من الممثل من تصرفات عضوية إرادية (بالتناقض مع ردود  
الفعل اللاإرادية فى كثير من الأحيان فى الحياة اليومية)، مستغلا قدراته العضلية  
والنفسية والعصبية.

والصورة المرئية للأداء هى صورة تركيبية تتضمن ثلاث عناصر رئيسية:

الحركة Movement والإشارة Gesture والقناع Mask.

## بالنسبة للحركة

يحتاج الممثل إلى دراية متأنية لعلم التشريح، وبوجه خاص للمجموعة العضلية التى يجب أن يحكمها ويدربها لتكون له القدرة على التحكم فيها، توصلا إلى التعبير الحركى عن جزء هام وأصيل من فنه، ولا شك أن القيمة الحقيقية لأداء الممثل تتوقف إلى حد كبير على قيمة تعبيره الحركى بالإضافة إلى قيمة تعبيره الصوتى.

ونحن نعلم أن الحركة فى المسرح تلخيص وتكثيف للحركة اليومية، كما أن فن المسرح نفسه تكثيف لهذه الحياة فى مساحة زمنية ومكانية شديدة المحدودية بالنسبة للزمان والمكان فى الطبيعة. ولهذا فإننا نخضع الحركة فى المسرح للفلسفة الخاصة التى يقوم عليها، بحيث أننا قد نستعيز بالخطوة الواحدة عن رحلة موعلة فى الطول زمانا ومكانا. ولقد نجح المتخصصون فى فن التعبير الصامت (mime) فى تحقيق الحد الأقصى من التكثيف، بحيث يستطيع الواحد منهم أن يوهمك بأنه قد عبر المحيط عائما، بينما هو ثابت فى مكانه. والأصل فى الحركة انتقال الكتلة الجسدية كاملة، إلا أنها كثيرا ما تتم عن طريق تحريك العين مثلا. وإذا كانت الحركة تعنى بالدرجة الأولى عبور الزمان والمكان، فإن الإشارة أو الـ gesture تُعبّر بالدرجة الأولى عن رد فعل نفسى أو عصبى لفعل ما، سواء كان هذا الفعل كلمة أو خبرا أو مجرد خاطر. والإشارة فى الواقع لغة تُعبّر عن العواطف والأحاسيس وتجسدها. ونحن نلاحظ فى حياة المجتمعات الإنسانية اختلافات كبيرة فى استعمال الإشارة، فشعوب البحر الأبيض المتوسط مثلا يصحبون كثيرا من تعبيراتهم بالإشارة، بينما شعوب أوروبا الشمالية بعكس ذلك مقلون فى اللجوء إلى الإشارة.

وأيا ما كان اهتمام الممثل بطباع الشعوب فى أدائه، فإن الإشارة عنده يجب أن تكون لازمة ولا يمكن الاستغناء عنها، بمعنى آخر يجب أن يكون لها معنى محددا تقصر الكلمة عن أدائه، كما يجب أن تتفق تماما مع المعنى دون أن تعطى معنى آخر، وأن تتم فى اللحظة المناسبة تماما للتعبير عن هذا المعنى، وهى فى الواقع حركة وحدث فى آن واحد.

## القناع

أو الانعكاس العام للمعنى على الوجه وهو (نوع من الإشعاع النفسى الذى يتجسد على الوجه). وبمعنى آخر: هو الانعكاس الانفعالى العام على الكتلة العضوية للممثل، بما يعبر فى الواقع عن الوضع النفسى والانفعالى الداخلى العام. ولقد لجأ لويجي بيرانديللو إلى هذا المعنى عندما أطلق على جانب كبير من أعماله المسرحية (الأقنعة العارية). ونحن نعلم أن المسرح الإغريقى والمسرح الرومانى وغيرهما قد لجئوا إلى استعمال أقنعة صناعية تُركَّب على وجه الممثل - وأحيانا على الكتلة الجسدية كلها أو بعضها - لأسباب فنية مختلفة، نابعة من طبيعة كل مسرح على حده.

ولقد ساعدت دُور المسرح المقفلة التى حدّدت المسافة بين المتفرج وخشبة المسرح على الاكتفاء بالتعبيرات الطبيعية لوجه الممثل، مع الاستعانة بفن الماكياج لتحديد الملامح الرئيسية. على أن المسرحيين اليابانى والصينى - التقليديان بوجه خاص - مازالا يلجآن إلى استعمال الأقنعة الصناعية، وكذلك لجأ إليها بعض كُتّاب المسرح ومخرجيه المعاصرين. ولعلنا، بعد هذا التفصيل لطبيعة الحركة والإشارة والقناع، ندرك أنها ليست عناصر مستقلة قائمة بذاتها، بحيث يمكن أن يقوم عنصرٌ واحدٌ منها بالتعبير الكامل. إنها تفاصيل صورة متكاملة وهى ما سميناه بالصورة المرئية التى تتعاون كل عناصرها على التكثيف والتوضيح والتجسيد، بتعدّد تنوير الكلمة بمعنيها المادى والمعنوى، أو الخارجى والداخلى. ونفس الشئ يجب أن يُقال بطبيعة الحال عن تفاصيل الصورة الصوتية: الطبقة الصوتية، والحجم، واللون.

وعندما نتحدث عن الصياغة الحركية للممثل، نرى أن الرقص فن متكامل يقول الكلمة دون أن ينطقها، بل إنه غالبا ما يكون أبلغ فى التعبير عن الكلمة، وإن كان بطبيعة الحال يستعين بنص موسيقى كبديل عن النص اللغوى. والذى يهمنى هنا هو الإشارة إلى وشائج القرابة بين الأداء الحركى للممثل وأداء الراقص، ويقول ليون موسيناك Le'on Moussinat أحد مشاهير مُنظري المسرح فى فرنسا: «وربما نستطيع أن نقرّر أن الرقص هو التعبير الدرامى الأول للإنسان».



## ٢ - الإيقاع؛ Tempo-rhythm

يقولون إن المسرح هو فن حساب الزمان والفراغ، ومعنى ذلك أن الفراغ الذى يجرى فيه التعبير والتجسيد فوق خشبة المسرح يَحُدُّه عاملان: عامل حساب الأبعاد المكانية (الأفقية والرأسية). ولهذا فالفراغ ينبعُ من الحركة الدائبة للممثل أو لمجموعة الممثلين. كما ينبعُ من الخطوط والمساحات والكتل التى تشارك فى تقديمها فنون الديكور والأزياء والإكسسوار والإضاءة، وكذلك عامل حساب الأبعاد الزمنية وهو ما يُعرف بالإيقاع.

ونستطيع أن نعرِّف الإيقاع فى المسرح، بأنه العلاقة الزمانية بين مجموعة الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح خلال عرض مسرحى واحد. ولقد ذهبنا إلى استعمال كلمة (الأحداث) هنا لتكون شاملةً لكل ما هو حركة أو صوت بشري أو غير بشري، وقد تكون الحركة الصادرة من الممثل، أو من قطعة ديكور، أو صوت منبعث من الممثل، أو من مؤثر صوتي، أو من آلة عزف موسيقى.

وهناك إيقاعٌ يحكمُ العرض ككل، ذلك هو الإيقاع العام. وإيقاعٌ يحكمُ فضلاً أو مشهداً، أو عبارةً من عبارات الممثل، وذلك هو الإيقاع الخاص.

وعلى هذا فإن الإيقاع لا يرتبط فقط بلعب الممثل صوتاً وحركة وإيماءً، بل يرتبط أيضاً بالخطوط الأساسية والتفصيلية للمخرج mise.en scene بما فى ذلك توقيت خروج ودخول الممثلين وعلاقاتهم مع العناصر التشكيلية والتعبيرية الأخرى للعرض المسرحى. ومن المسلم به أن الإيقاع يَمْنَحُ العرض المسرحى كثيراً من مقوماته الشخصية، وأنه يكفى أن يختل الإيقاع لكى يختل العرض، إلى درجة قد تنقله من عالم التراجيديا إلى عالم الكوميديا أو العكس.

ويكفى للتدليل على ذلك أن تُجرى تسجيل إحدى سيمفونيات بتهوفن على سرعة غير سرعتها لكى تتحقق من ذلك.

## الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم المدخل:

يجدر بنا أن نواجه معا ببحثنا فى مدارس فن الأداء التمثيلى الأساليب والمناهج والنظريات التى حَكَمَت هذا الفن على مر العصور. ونستطيع أن نقرر منذ الوهلة الأولى أن مذاهب فنون الأداء هى تيارات حضارية تسير فى نفس المجرى الحضارى الذى تسير فيه فنون الآداب والفنون التشكيلية، بل إنها تتأثر بمناهج السلوك العام، وبالتطور الصاعد لعلوم الإنسانية (ويكفى أن نشير هنا مثلا إلى ما أدخلته الإذاعة الصوتية والمرئية على فنون الأداء من تعديلات جوهرية).

وللتمييز بين المذاهب (التيارات) من ناحية، والمناهج من ناحية أخرى، نقول إن المقصود بالمذهب (الحركة الفنية التى تحكم الآداب والفن فى حقبة زمنية ومكانية فى تاريخ الإنسانية)، لاعتبارات نابعة من طبيعة الاحتياجات الاجتماعية والفكرية لتلك الحقبة. فالمذهب الكلاسيكى مثلا قد ساد الحضارات القديمة الإغريقية والمصرية والآشورية والبابلية والرومانية وإن تردّد بعد ذلك فى فترات بعثٍ جديدٍ كما حدث فى عصر النهضة. وعلى ذلك فإن المذهب، هو تيارٌ اتجاه موضوعى، يتصل بالمعطيات الموضوعية للمجتمع الإنسانى فى اللحظة الحضارية.

أما المنهج، أو الأسلوب، أو الدراسة، أو الطريقة، فإنها تيارات حضارية أيضا، ولكنها نابعة من اجتهادات وآراء شخصية مرتبطة بمعتقدات رائد من رواد الحركة الفنية، فتقول مثلا (مدرسة أو منهج ستانسلافسكى)، ومدرسة أو منهج چاك كوبو، ومدرسة أو منهج أو أسلوب برتولد بريخت.

وقد تكون مدرسة رائد من الرواد كلاسيكية أو واقعية أو رومانتيكية (أى تابعة لتيار عام من التيارات الحضارية)، وعلى هذا فإننا نستطيع أن ندرج أندريه أنطوان رائد المنهج الطبيعى فى المسرح الفرنسى، وقسطنطين استانسلافسكى رائد الاتجاه الواقعى الفرويدى تحت راية المذهب الواقعى. كما نستطيع أن ندرج چاك كوبو وچان أنوى وتوفيق الحكيم فى جانب كبير من أعماله تحت راية المذهب الرمزي أو الفلسفى. وعلى ذلك فإننا نجد فى تطوير فن الأداء التمثيلى منذ المسرح الإغريقى نفس هذا التقسيم.

#### اللباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

فهو يتبع تطور المذاهب منذ الكلاسيكية القديمة، مروراً بالرومانتيكية، فالواقعية، فالتأثيرية، فالتعبيرية، فالواقعية الحديثة. وإذا أردنا أن نتقرب من انعكاسات هذه المذاهب على أداء الممثل، فإننا يجب أن نتبع السمات التى طبعها على فنون الآداب - والآب المسرحى بوجه خاص - وعلى الفنون التشكيلية.

كما أن هذا التطور قد تأثر بعدد من رواد الإخراج والتمثيل المسرحى فى عصرنا ابتداءً من ظهور المخرج بمعناه المعاصر. ونستطيع أن نستقرئ هذه المناهج الشخصية التى تتراوح بين الكلاسيكية والواقعية، إذا طالعنا تاريخ الإخراج المسرحى المعاصر ابتداءً من استانسلافسكى وحتى برتولد بريخت. وسنجد أن هذه المناهج تقترب من المذهب الواقعى بقدر ما تأخذ فى اعتبارها التفاعل مع المجتمع وقضاياها، وتبتعد عنه لتقترب من المذهب الكلاسيكى بقدر ما تأخذ فى اعتبارها بالدرجة الأولى جماليات الصياغة. ولا شك أن هذا التطور يتأرجح بين اتجاهين فلسفيين: أولهما اتجاه التقمص أو الإندماج، ومعناه أن الممثل يعتنق الشخصية الفنية اعتناقاً تاماً - داخلياً وخارجياً - على حساب شخصيته الطبيعية الذاتية. وثانيهما اتجاه الصياغة الفنية، ومعناه أن الممثل مع احتفاظه بكل مقومات ذاتية يقدم للجمهور لحنًا على آلة موسيقية، أو كالمُصوّر والنحات عندما يقدمان عملاً فنياً تشكيليًا مع فارقٍ واحدٍ أساسى، هو أن العازف والفنان التشكيلي يستعينان بأدوات خارجية، بينما يتخذ الممثل من مقوماته الفيزيائية والنفسية والعصبية مادة أساسية لصنعة الفنية.

ويتبع التقسيم الأخير تقسيم موازٍ لمدارس التمثيل إلى:

مدرسة الأداء الخارجى، ومدرسة الأداء الداخلى:

## الكلاسيكية الواقعية فى فن الممثل

كيف ومتى يُحدّد الممثل أسلوب أدائه؟:

فى دراستنا لتاريخ الأدب وتاريخ المسرح (أدبا وعروضا)، نتعرف على نوعيتين رئيسيتين تحكمان عالم الكلمة وعالم الفن التشكيلى على مدى التاريخ، وقد اتفق المنظّرون على تسمية هاتين النوعيتين بالمذهب الكلاسيكى، والمذهب الواقعى. وقد نشتم رائحة القِدَم والعَرَاقَة، ونستنشق عِبَقَ التاريخ، إذا ما ذكرت أمامنا كلمة الكلاسيكية، بل إن هذه الكلمة توحى إلينا بكثيرٍ من العظمة، وتتجسد أمامنا فى كثير من القيم الجمالية الراقية، التى تستبعد الرخيص والقبيح، ولا تفتح له الأبواب. كما أننا إذا ذكرنا كلمة الواقعية، تنعكس فورا وتلقائيا على مرآة حياتنا اليومية بكل ما فيها من خير وشر أو من قُبْح وجمال.

ومع ذلك فَمِنْ المؤكد أن هذا التقسيم المنهجى لا يرتبط بالضرورة بفكرة القِدَم والمعاصرة، بقدر ما يرتبط بطبيعة العمل الأدبى أو الفنى ذاته، ذلك أن الاتجاهات الحضارية تفرض تقلّبات متتالية بين المذهبين. فإذا كانت حِقبة التراجيديات والكوميديا الإغريقية والرومانية تندرج تحت راية الكلاسيكية، فإنهما تتضمن مع ذلك وَمَصَنَاتٍ واقعية.

(قارن مثلا بين مسرح، إسكيلوس، وسوفوكل من ناحية، ومسرح يوريبيدز من ناحية أخرى، ثم قارن بين الطبيعة الشاعرية والجمالية بمقاييس أرسطو عند كل هؤلاء، وبين التفاصيل الدقيقة للحياة الإنسانية اليومية فى عالم الكوميديا الكلاسيكية عند أرسوفانيز وبلوتُس).

ثم إننا نعلم على سبيل التحقيق، أن الكلاسيكية لم تقتصر على تلك المرحلة الحضارية الموعِلة فى القِدَم، بل إنها تُبعث من جديد فى عصر الأحياء والنهضة، فى عالم راسين وكورنى وموليير، وفى عالم كالدرون دى لباركا.

الكتاب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم

ونستطيع أن نكتشف أيضا في أعمال الكلاسيكية الجديدة نبضاتٍ من واقع حياة الإنسان في ذلك العصر الذهبي، وواقع حياة الإنسان على مدى الأزمان... أنظر مثلا ذلك الصديق الإنساني في عرض مولير لكثير من شخصياته الخالدة كالبنخيل أو عدو البشر.

ومع ذلك فهؤلاء جميعا ينتمون إلى إطار الكلاسيكية. وما نقوله عن هذه الحقب الذهبية، نستطيع أن نُحقِّقه أيضا في المسرح الحديث، ذلك أنه إذا كان لكل عصر مذهبه، فإن المذاهب متعاصرة دائما.

ونستطيع أن نستنبط من ذلك:

أولا: إن تصنيف نصٍ مسرحيٍّ ما، لا يرتبط بالضرورة بطبيعة عصره.

ثانيا: أن ما يُعتبر اليوم كلاسيكيا، يمكن أن نكتشف فيه عددا من سمات الواقعية.

ثالثا: أن العبرة في تقرير أسلوب الأداء عند الممثل، هي بطبيعة الحال مرتبطة بطبيعة ذلك النص، في اللحظة التاريخية التي يتم اختيارها للتعامل مع هذا النص.

رابعا: أن المخرج والممثل ومعهم الإطار التشكيلي لا يستطيعون أن يحكموا على عملهم بالاختناق في إطار مذهبٍ من المذاهب بمجرد اختيار النص، بل يتقرر ذلك من خلال عملية الدراسة والتحليل والفهم والتحليل الأدبي والتاريخي والجغرافي.... إلخ، وهي عملية اختبارٍ طويلة تستغرق الجانب الأكبر من فترة التدريبات.

ومع ذلك هناك الكثير من الكتاب، ومن النصوص المسرحية، ما لا نستطيع أن نخضعه للاجتهاد الشخصي للمخرج أو للممثل، وخاصة إذا كان النص قد تم تصنيفه عن طريق فلاسفة الفن ونقادهم، إلا إذا نجحنا في هدم ذلك التصنيف بأسانيد علمية نابعة من النص ذاته.

ويتحدث جون جيلجود (الممثل المخرج الإنجليزي المعاصر) عن أسلوبه في الإخراج، وبوجه خاص في الاقتراب من النص قائلا: «وإنني لأجد من الصعوبة بمكان، أن أشغل نفسي بتفاصيل العمل قبل أن أبدأ العمل مع مجموعة الفنانين والفنيين. ولم

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم  
أستطع الاقتناع يوماً ما بأن استعدادات وتجهيزات كاملة ودقيقة، يمكن أن تكون صحيحة إذا اتخذت قبل بداية العمل، ذلك أنه حتى اليوم الذى تلتقى فيه المجموعة المسرحية المشاركة فى إعداد المسرحية وتبدأ العمل، فإن أية تنظيرات أو تخطيطات على الورق لن تكون أكثر من نوع أحلام اليقظة.

وإذا كان جيلجود يتحدث هنا بالدرجة الأولى عن عمل المخرج، فإن الأمر صحيح أيضاً بالنسبة للممثل، فهو لا يستطيع أن يضع لنفسه منهجاً ثابتاً فى كل أدواره، ويمكنه أن يقرر عندما يُمثل دوراً فى مسرحية، أن يختار بشكل مُسبق المذهب الذى سيخضع له أدائه فى ذلك الدور. وإذا كان المخرج - كما يقول جيلجود - يحتاج إلى عدة قراءات واعية للنص قبل أن يجلس إلى مجموعة الممثلين، ثم يحتاج إلى مرحلة دراسة ومناقشات طويلة معهم قبل أن يضع خطة ومنهج عمله، فإن الممثل أيضاً - وبالضرورة - يحتاج إلى نفس هذه المراحل، وإلى نفس هذه الأبحاث والمناقشات، بل وإلى الكثير من التجارب والمحاولات، قبل أن تُحدد لعينيه معالم هذا المنهج.. وقبل أن تتعرض لطبيعة ومعالم كل من الاتجاهين الكلاسيكى والواقعى فى أداء الممثل، يجب أن نتعرف بشكل أقرب إلى الدقة العلمية، على طبيعة عمل الممثل: هل هى حرفة أم فن؟!

## هل عمل الممثل حرفة أم فن؟

الواقع أن طبيعة عمل الممثل تكشف عن قدر كبير من التعقيد والتركيب، إلى درجة أن أولئك الذين يحترفون التمثيل، ويستطيعون أن يحافظوا على توازنهم فترة طويلة، قليلون. إن التمثيل حرفة وفن في آن واحد، ولذلك لا يعمل بها إلا أولئك الذين حَبَّتْهُم الطبيعة بدرجة عالية من الذكاء والقدرة على التأثر والتأثير، والعلم، والاستنتاج، والتحليل، والتكيف الاجتماعي، والفن، وكل هذا في مجموعة يمكن أن نطلق عليه (الموهبة).

أما النجاح فهو أمر ضروري لاستمرار الحركة واكتساب الخبرة حرفياً وفنياً، والذي يُعتبر من القضايا التي تستلزم من الممثل وعياً وحساباً كبيرين خلال فترات حياته، فهو مثلاً - وبحكم التطور الطبيعي - يجب أن يُحسن اختياره للدور المناسب في كل مرحلة من مراحل حياته، وهو أيضاً يجب أن يعقد موازنة دقيقة بين مستواه الفني (وبالضرورة سُمعته الفنية عند الجماهير)، وبين مصالحه الاقتصادية في مجال الحرفة.

وفن الممثل فن ذاتي (فردى) بالضرورة، يصعب تلقينه، ويحتاج إلى التمكن من التقنيات العالية، وإلى أجهزة عضوية ونفسية وعصبية قوية، غنية بإمكانيات التعبير.

والممثل يحتاج بالضرورة إلى جمهور يُشاركه في الاستمتاع بهذه الحرفة، ويحتاج أيضاً إلى أن يحتفظ بهذا الجمهور، وإلا انضم إلى قائمة الممثلين السابقين.

ولكى يحصل الممثل على هذا الجمهور، يجب أن يكون بارزاً، وأن يكون جديراً بشد انتباه الجمهور خلال عروض مسرحية متتابعة طيلة حياته.

ويترتب على ذلك أن الممثل ليس فقط من يتمتع بالموهبة، فإن كثيراً من المواهب تضيع طريقها وتتوقف عند نقطة قريبة من بداية الطريق، لأن الموهبة وحدها لا تفيد.

إن الممثل آلة عزف حية، ولذلك فهو يحتاج كأي آلة إلى حسن الصناعة والصياغة، وإلى كثير من العلم بتقنيات هذه الآلة، ووسائل صيانتها وتدريبها على الوجه التالي:



## ١ - الصوت

من المنطقى أن يملك الممثل صوتا طبيعيا قويا، سليما، مُعبرا، وأن يُدرّبه بحيث يصل إلى مستوى يَشُدُّ الأذان: (راجع صعوبة البرامج التعليمية والتربوية التى يحتاج إليها مغنوا الأوبرا)، فلا يكفى الممثل أن يُصدّر أصواتا تُعبّر مجرد التعبير عن حاجاته - شأن الإنسان فى الحياة اليومية - فى اللحظة المناسبة، ولكن عليه أن يعرف أن الأصوات الصحيحة تُعبّر تطبيقا عن كثير من ظروف الشخصية التى يُمثّلها - تفصيلا وإجمالا - وبالتوافق مع مجموعة الشخصيات (الممثلين) التى يُمثّل معها، بشرط أن تصل هذه الأصوات إلى أذان الجماهير دون أن يفقد الصوت مقوماته الحيوية. وعليه أيضا أن يكتسب القدرة على ضبط الإيقاعات المختلفة، حتى يُصاغ صوته فى قالبٍ ذى طبيعة موسيقية. وعليه بعد كل ذلك أن يمنح صوته، منطّقا ومعنى واضحين. وعلى ذلك فإن صوت الممثل يجب أن يُلَبى احتياجات اللّغة، واحتياجات الدراما فى آنٍ واحد، بحيث أنك إذا قارنت بين تسجيل صوتى لنفس الجملة فى عرضٍ مسرحى، وجدت فروقا كثيرة بين الطبيعة التلقائية للتسجيل الأول، والطبيعة الصياغية أو التقنية للتسجيل الثانى، من النواحي العضوية والعاطفية والتمكينية، فى قالبٍ من صدق الإحساس والتعبير.

## ٢ - الجسم

من المنطقى أيضا أنه يجب أن يكون يكون للممثل جسم صحيح يتم تدريبه بحيث يستجيب لكافة متطلبات دوره، وهذا يحتاج بالطبع إلى كثير من مجرد اللياقة الطبيعية والبدنية اللازمة للمهنة الأخرى، فالممثل يجب أن يعرض على الجمهور كثيرا من ألوان التعبير العضوى، سواء بالكتلة الجسدية كاملة، أو بقناع الوجه، أو بالإشارات المختلفة، فى إطار جمالى وتشكيلى متوازن، دون مبالغاة أو تشنجات، محافظا دائما ومنضبطا وقد تدرب عليه مسبقا، سواء اتفق أو اختلف إيقاع الصوت.

وكما قلنا بالنسبة للصوت، فإن هناك أيضا لغة يومية للحركة والإشارة، وعلى الممثل أن يبدع هذه الحركات والإشارات الشعرية الجميلة تماما، كما يبدع الشاعر كلماته، وكما يبدع العازف ألحانه. أليس هذا هو السبب الحقيقى فى أن كبار الممثلين المبدعين يستحوذون على إعجاب الجمهور وتصفيقه بمجرد دخولهم إلى خشبة المسرح، قبل أن ينطقوا كلمة واحدة!!

إن سيطرة الممثل على حركته العضوية، تُفيده فى حاجته إلى المحاكاة، ذلك أن الممثل المدرب تدريباً أقرب إلى الإبداع، يستطيع أن يلاحظ السلوك العضوى للإنسان العادى فى الحياة اليومية ملاحظة موضوعية، وأن يتعرف على نقاط الارتكاز فى التعبير عن الصدق، وأن يتوصل إلى صياغة هذه التفاصيل، توصلنا إلى مزيد من محاكاة الحقيقة.

ننتهى من هذا التحليل إلى أن عمل الممثل فن يستند إلى الموهبة القائمة على الذكاء والخبرة والممارسة والإطلاع والإبداع، ولا شك أن هذا يقتضى كثيرا من الدراسة والتدريب والممارسة.

ويقودنا هذا إلى طرح سؤال بخصوص العلاقة بين شخص الممثل (personality actor) والشخصية الفنية التى يؤديها (character - personage).

## العلاقة بين الممثل والشخصية

اتجه فن الممثل فى مراحل مختلفة من تاريخ المسرح إلى فكرة حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، وإلى أنها تتغذى على أجهزته الحيوية: النفسية، والعصبية، والعضوية، أو ما أُطلقَ عليه عند (استانسلافسكى) فى أول مراحل تجربته الفنية (التقمُّص أو الاندماج). ولقد خَصَّص استانسلافسكى جزءا كبيرا من كتابه المشهور (إعداد الممثل) لشرح التركيبات النفسية والفسولوجية والعصبية لهذا التحول. والغريب فى الأمر أن هذا الاتجاه يُعتبر شكلا من أشكال التخلف العلمى - إذا وضعنا فى اعتبارنا أن المسرح الإغريقى - قبل هذا بحوالى خمسة وعشرين قرنا من الزمان قد اعتنق منطق المحاكاة (أو التقليد).

على أن هذه القضية قد طُرحت على بساط المناقشة قبل استانسلافسكى وبعده، وانتهى الرأى فيها بصفة قاطعة، ولأسباب منطقية كثيرة إلى ما انتهى إليه دنيس ديدرو Denis Diderot فى دراسته القيمة بعنوان (التناقض الرئيسى فى حياة الممثل، وذلك فى عام ١٧٧٣م)، حيث يكشف عن المنطق العلمى الصحيح فى العلاقة بين الممثل والشخصية، حيث يقول على سبيل المثال:

«والممثل عندما يُجسد على خشبة المسرح، لحظة موت الشخصية التى يلعبها، يجب أن يضع أمام ناظره كموديل (مُصارعَ الشيوخوخة) الذى يعرف كيف يموت فى نُبل وعظمة وجمال، وبشكل يقترب من اللوحة المرسومة. إن الجست (الإشارة أو وضع حركة الجسم) عنده يجب أن تكون أكثر اتساعا، وأقل سرعة، حتى يتوصل إلى خداع الجمهور بأن تمثاله قد تضخَّم، ولو من الناحية الفيزيائية».

ويتضح من دراسة ديدرو أن فن الممثل ملاحظة ابتداءً، وصياغة جمالية انتهاءً، الأمر الذى يتعارض بصفة أساسية مع نظرية التقمُّص والاندماج والتوحد مع الشخصية. والحقيقة أن هناك عوامل إنسانية كثيرة تمنعنا من اعتناق نظرية (التقمُّص)

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم  
من أهمها أن للممثل عقلاً وإرادة فرديتين منفصلتين عن عقل وإرادة الشخصية، وأن عقل وإرادة الممثل يجب أن تراقبا وتدفعا التكوين الفيزيقي والوجدانى والانفعالى للشخصية. والواقع أن إيهامنا بنظرية ديدرو فى فلسفة فن الممثل تؤدى لنا كممثلين خدمةً جليلة، من حيث أنها تمنحنا القدرة على:

- ١ - دراسة الظروف الاجتماعية والتاريخية والجغرافية للشخصية.
 - ٢ - ملاحظة الحياة لالتقاط الركائز الرئيسية لمثل هذه الشخصية من النواحي الفيزيكية والصوتية.
 - ٣ - محاكاة هذه الشخصية الواقعية، توصلاً إلى التجسيد الداخلى والخارجى للشخصية (تجسيد عرض لا تأخى).
- وإذا كنا قد سلّمنا بأن الممثل هو فى الواقع نوع من الصنعة والصياغة الجمالية، فإن كلّ الممثلين الذين تم إعدادهم إعداداً تقنياً سليماً، يستطيعون أن يؤدوا الشخصيات الكلاسيكية، والشخصيات الواقعية، شريطة أن يُعطوا لكل نوعيةٍ ما تتطلبه من أسلوب. ولا شك أن الأسلوبين يختلفان ابتداءً وانتهاءً، بالرغم من أن أجهزة الممثل الأخرى، تساهم مساهمةً جماعيةً فى مواجهة النوعيتين... حقا إن كلاهما ستحتاج إلى صورة فى الترجمة النهائية تختلف عن الصورة الأخرى، ولكن مِنْهاج الاقتراب من النوعيتين واحد، وكلاهما يحتاج بالضرورة إلى توظيف:
- الجهاز العقلانى - والجهاز النفسى - والجهاز العصبى - والجهاز الصوتى - والقدرات الحركية والتعبيرية فى جسم الممثل.

ملامح الأداء الكلاسيكى، وملامح الأداء الواقعى:

ولكى نبحث فى ملامح الأداء، يجب أن نضع فى اعتبارنا الحقائق الآتية:
أولاً: إنه إذا كانت الابتكارات العلمية فى عصرنا - وبوجه خاص فيما يتصل بوسائل التسجيل الصوتى والمرئى - قد ساعدتنا على الاحتفاظ بتسجيلات حيّة لأداء

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

الفنانين المعاصرين (صوتيا على اسطوانات وشرائط، ومرئيا على أفلام السينما وأشرطة الفيديو). بما يضع بين أيدينا مراجع مسموعة أو مرئية نستطيع بسهولة أن نستدل منها على ملامح الأداء، فإننا بالنسبة للعصور الغابرة وفيما قبل هذه الابتكارات العلمية، مضطرون إلى الرجوع إلى وسائل إثبات أقل حيوية، وأكثر تقريبية، كثرأت التصوير، والنحت بنوعية البارز والمستدير، (وبالنسبة للمسرحية الإغريقية والرومانية فإن ثروة كبيرة - لحسن الحظ من التصوير الحائطى والتصوير على الخزف، وكثير من تماثيل الفنانين، ومن الأقمشة والإكسسوارات، ما تزال محفوظة بالمتاحف العالمية، ونستطيع أن نتبين منها بوضوح كافة الأوضاع التعبيرية للممثلين، وللكورس، سواء فى التراچيديا أو فى الكوميديا).

ثانيا: إنه إذا كانت هذه التصاوير والتماثيل قد عاونتنا على تحقيق الشكل الخارجى للأداء، أو الأداء الحركى، فإن الأداء الصوتى يبقى دائما - بالنسبة للعصور القديمة - سرا من الأسرار، يصعب علينا التوصل إلى صورته التفضيلية. فإذا كان من الممكن مثلا أن نميز بين ما هو غناء، وما هو أداء تمثيلى (بالرجوع إلى توجيهات وملاحظات الشعراء على نصوصهم)، فإن التوصل إلى الصورة التحليلية للأداء الصوتى يصبح موضوع اجتهاد الباحث العلمى.

ثالثا: إن نصوص فلاسفة الفن ومُنظريه ونُقاده، ابتداءً من أرسطو حتى اليوم، تصبح مرجعا من أغنى المراجع فى هذا المجال، فنحن مثلا لا نستطيع أن نُهمل سبيل الرسائل التى تُبذلت بين وجهاء ووجهات بلاط الملك الشمس (لويس الرابع عشر) كمرجع حى وهام فى هذا السبيل.

كذلك، وعلى نفس القدر، خطابات كبار الكُتّاب، وتقديماتهم المطبوعة مع نصوصهم المسرحية (راسين وكورنى وموليير وشكسبير ومعاصروهم).

رابعا: إن ميدان البحث فى تاريخ أداء الممثل، والملامح الفنية التى تميزه على مر العصور، وارتباط كل ذلك بالبيئة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية، يعتبر ميدانا بكرا، ما يزال يحتاج إلى كثير من جهود الباحثين من الأجيال المتتابة.



تعبيرات العينين مع الوجه والجسد من أبرز ما يشد
المتفرجين إلى الممثل فيشهدون بقدراته وإحساساته

الفصل الثانى

- ملامع الأداء الكلاسيكى.
- ملامع الأداء الإغريقى والرومانى.
- ملامع الأداء فى الكوميديا القديمة.
- ملامع الأداء فى الكوميديا الوسيطة.
- ملامع الأداء فى الكوميديا الحديثة.
- ملامع الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى فرنسا.
- ملامع الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى أسبانيا.
- ملامع الأداء فى الكلاسيكية الحديثة فى إنجلترا.

ملامح الأداء الكلاسيكى

لكى نتحدث عن (نظريات التمثيل) يقتضينا الأمر من الناحية المنهجية أن نتناول بتحليل عنصرين رئيسين لفن التمثيل، والمدارس أو المناهج أو الأساليب التى حكمت هذا الفن وتحكمه على مر العصور.

(أ) الممثل الكلاسيكى قبل تقديم نفسه للجماهير من زاويتين:

- ١ - قدراته الأدائية الصوتية والحركية كآلة مُدربة يتحكم هو فى عزف أوتارها.
- ٢ - الوضوح على أجهزة الاستقبال عند الجماهير، بشكل تتحقق فيه الوحدة الفنية بين الصورتين الصوتية والحركية.

(ب) لا يهتم الممثل الكلاسيكى بمحاكاة الطبيعة، ولا بتجسيد تفاصيلها، ولا يهدف أيضا إلى تشويهها. إنه يتجه بعكس ذلك إلى إعادة صياغتها من جديد، توصلاً إلى الصورة المثالية لها، مُستبعداً من الصُّور كل مالا يَمُت إلى عناصر الشَّعر بصلة. والممثل لكى يحقق هذه الصياغة، يلاحظ نفسه، ويلاحظ الآخرين من المعاصرين له، ويدرس أولئك الذين دخلوا التاريخ، لا ليحاكى سلوكهم على المسرح كما هو، بل لِيُدخِلَ عليه تعديلات تُحيله إلى قَالْب فنى، سواء بالتبسيط، أو بالتعميم بتطهيره وتنقيته من معالم الفردية، وإحالاته إلى صورة عالمية للحقائق الإنسانية التى يقدمها للجمهور، وهذا هو أرقى مستويات الأداء التمثيلى.

ولكى يتوصل الممثل إلى تحقيق هذه الأهداف، يجب أن يكون قادراً على تقديم صورة مُكبَّرة، مُركَّزة للحقيقة.

وتحقيقاً لهذه الأهداف، فقد كان الممثل الإغريقى يلبس أحذية من نوع خاص (كوتورنوس)، ولباس رأس عالٍ أيضاً (أونكوس) لتحقيق مظهر أكثر عظمة وضخامة من المقاييس الواقعية للإنسان.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

كما كان يستعين بقناع على وجهه لتثبيت تعبير واحدٍ للشخصية (والقناع وسيلة فعّالة من وسائل تكثيف التعبير). ولقد تخلص الممثل الكلاسيكى بعد ذلك من القناع، ومن الأحذية العالية، ولكنه لا يزال حتى الآن يسعى إلى تكثيف تعبير وجهه وتبسيطه عن طريق الماكياج، ويسعى أيضا إلى تكثيف الشخصية التى يؤديها عن طريق الملابس والإكسسوارات.

(ج) والممثل الكلاسيكى شديد الوعى بأدائه الصوتى، على علم بإمكانيات وقدرات أوتاره الصوتية التى يعزف عليها حسب خُطة وضعها وتدرّب عليها مُسبقا، بشكلٍ إن لم يكن يخضع لقواعد الغناء، فهو أقرب إلى الغناء منه إلى الحديث اليومى العادى. وكلما تعددت طبقات الصوت عنده، كلما استطاع أن يَخْلُقُ صراعا بين هذه الطبقات تمكّنه من التعبير عن صراع الأفكار والمعانى والانفعالات التى تُقدّم من خلالها الشخصية.

(د) والممثل الكلاسيكى شديد الوعى أيضا بسلوكه الحركى، بشكل يؤكد له حضورا مُشعا ومتفوقا، يحقق له عظمة فى وقفته وحركته وسكونه، فى صفاء ووضوح واقتصاد.

(هـ) والممثل الكلاسيكى يُفضل المساهمة فى مسرحيات تحتوى على عدد قليل من الأدوار الكبيرة الحاكمة، وكثيرا ما تقتصرُ على دور واحدٍ رئيسى، وتقدم له فرصة لأكثر من مونولوج طويل، يمارس فيه قدرته الإبداعية التى تذكّرنا بلحظات القِمة فى الغناء الأوبرالى الفردى (Vertuose)، كما يهتم بطريقة بناء النص الأدبى، وبوجه خاص بالتوازن فى تقسيمه إلى مشاهد وفصول تتيح له تطويرا واضحا للشخصية، فى شكل يتصاعد كقِمة عاطفية أو انفعالية أو فكرية.

ولا شك أن المسرحية التى تقدم له هذه الإمكانيات، لابد أن تُبنى على فكرة عامة وعريضة، أو عالمية لا يتنزل فيها الكاتب عن تفاصيل الحياة اليومية الفردية.

(و) والممثل الكلاسيكى، نظرا للجهد الكبير الذى يتحمّله فى دراسة دوره وإعداده والتدريب عليه، يُفضّل أن يلعب هذا الدور فترةً طويلة، بل إن من بينهم من يلعب الدور لسنوات طويلة، بشكل ثابت أو بشكل يتطور بتطور نُضجِه الإنسانى، وما

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

تضيفه إليه التجربة من عُمق فى الفهم وفى التعبير. ولقد ظل الممثل الكلاسيكى الإنجليزى توماس بترتون (Thomas Betterton) يلعب «هاملت» على طريقته حتى بلغ من عمره السبعين، وذلك فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى.

( ز ) ولما كان الممثل الكلاسيكى كما أسبقنا - يقوم بصياغة التفاصيل فى أدائه بشكل مُسبق، قبل أن يواجه الجمهور، فإن إمكانيات الارتجال أثناء العرض تصبح مستبعدة تماما، أو تصل إلى أدنى الحدود، وفيما لا يتجاوز الاستدراجات الواجبة لبعض المفاجآت غير المتوقعة.

ومن الواضح أن التزام هذا النوع من الأداء التمثيلى، يُكلف صاحبه التزام نظام دقيق فى كل شؤون حياته، وفى تدريبه المتواصل، حتى بعد أن يواجه جمهوره.

ومن مخاطره، أنه يُصيب الممثل - بقدر ما يُحقق من نجاح جماهيرى - بالإحساس بالنجومية، وقد يصل هذا الإحساس بالممثل إلى التطبع بالآثرة (الأنانية)، التى تجعل تعاونه مع غيره من الممثلين شبه مُستحيل.. ومن المخاطر أيضا أن يُصاب الممثل بالتحجر فى قالب ثابت، فى دور واحد، أو فى قليل من الأدوار، بحيث يصبح أداؤه جافا خالياً من قدرات الإبداع والابتكار والتخيّل، ومن إمكانيات الإفادة من ملاحظة السلوك الخاص والعام، وتتبع انعكاسات المتغيرات الاجتماعية.

على أن الجماهير ستظل يُبهرها الأداء الكلاسيكى، لما يتميز به أصحابه من القدرة الفنية صوتا وحركة، ومن السيطرة الكاملة على إبداعهم الفنى، ومن ثم على صالة المتفرجين... والآن، لعله من المفيد أن نحاول إجراء مسح تاريخى للملامح الأداء الكلاسيكى، توصلاً إلى مزيد من التفصيل فى المعالم التقنية لهذا الأداء.

### أولا - فى المسرحية الإغريقية والرومانية:

من المعلومات التى وصلتنا من المراجع التاريخية:

١ - النصوص المسرحية وما يعترضها من توجيهات وتعليمات للكتاب.

٢ - التصاوير الحائطية، وعلى الخزف الملون.

## الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

٣ - النحت البارز والنحت المستدير.

٤ - الأشكال المعمارية للمسارح الإغريقية والرومانية.

٥ - كتاب «الشعر» لأرسطو (٣٣٠ ق.م).

٦ - بعض كتابات يوليوس بولكوس Julius Pollux (القرن الثانى الميلادى).

ونستطيع أن نستخلص ما يأتى:

١ - أن أداء الممثل فى التراجيديات يختلف اختلافا كبيرا عن الكوميديا.

٢ - تطوّر أداء الممثل فى التراجيديات مع زيادة الممثلين على الوجه التالى:

( أ ) فى المرحلة الأولى حيث كان مُمثلاً واحداً، ثم اثنان يقومان بأداء جميع الشخصيات بالتبادل مستعينين بالأقنعة والملابس المختلفة. وكانت وظيفة الممثل قاصرة على الأداء الصوتى الواضح للنص الأدبى، وكان الكورس يتولى مَهْمَة تجسيد العوامل والصراعات الداخلية والتناقضات بين الشخصيات بعضها البعض وبينها وبين القوى الميتافيزيقية أو القوى البشرية، عن طريق الغناء والرقص أحيانا. ويؤكد هذا ما جاء فى كتاب «الشعر» لأرسطو عن رأيه فى عرض التراجيديات الإغريقية حيث يقول: «إن التراجيديات هى عمل أدبى ابتداءً وانتهاءً» وأن يَعتَبَر العرض المسرحى مُجرّد طريق لتوصيل النص الأدبى (الشعرى)، تماما كما يقوم المدايح Rapsodist بتوصيل الملحمة الشعرية عن طريق الغناء والتعبير الصامت (الميم)، ولعل هذا يوازى ما يقوم به شاعر الرّبابة فى التراث الشعبى العربى عندما يؤدى الملاحم الشعبية، كالزير سالم، وأبو زيد الهلالي..... إلخ.

وتمتد هذه المرحلة حتى تشمل إسكيلوس وما قبله.

(ب) فى المرحلة الثانية (سوفوكل ويوريديز): يتضاءل دور الكورس نسبيا، ويقوم الممثلون بتجسيد الصراعات والتناقضات الدرامية، ويساعد على هذا تخصص الممثل للقيام بأداء شخصية واحدة.

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم


ومن الأوانى الفخارية الملونة التى عُثر عليها فى جنوب إيطاليا، واحدة رُسمت عليها مشاهد من مأساة «ميديا» ليوربيدز، وتُنبئ أوضاع الممثلين عن حركة قاسية الانفعال، الأمر الذى يدل دِلالة واضحة على أن الممثل يُجسّد الصراعات العاطفية فى أكثر المآسى الإغريقية شواذا، دون أن يقع فى المبالغات الميلودرامية.

أما بالنسبة لسوفكل، فإننا نلاحظ من تحليل النصوص الأدبية تطورا كبيرا فى الصياغة، يؤثر بالضرورة على أداء الممثل. فالأحداث عنده سريعة ومفاجئة، والحوار متدفق وقصير، ويصل أحيانا إلى نصف الجملة، مما يؤدي إلى تصاعد التأثير الدرامى، ولهذا فإن من الأرجح أن شخصيات سوفوكل كانت تبدو على خشبة المسرح أكثر تحديدا من الشخصيات التى كانت تتسم بالعمومية عند اسكيلوس:

إنها أكثر قدرة على دفع الأحداث، وأكثر حركة وديناميكية. وليس أدل على ذلك من التناقضات الكثيرة بين الشخصيات المتعارضة العظيمة فى مسرح (أنتيجون وكريون وإلكترا وكليتمنسترا، وفيلوكتيتس، وأوليس) فكل هذه التناقضات التى تنبض فى الحوار بين الشخصيات - ولا تُنقل على لسان الكورس أو الرُّسل كما كان يحدث عند اسكيلوس - لابد أن تدفع الممثل على تجسيدها بالصوت وبالحركة والإشارة.

ولا شك كذلك أن دور الكورس عند سوفوكل قد انتقل من مجرد الغناء إلى التعبير الدرامى - حتى ولو كان ذلك عن طريق الغناء أيضا، ونحن نلاحظ من تتبع مأساتى أنتيجون وفيلوكتيتس، أن أحداث الكورس درامية تماما، ومرتبطة ببطل المسرحية (راجع مثلا دور الكورس - أهل ثيبة فى أنتيجون منذ ظهوره الأول، حيث يعنى جيش أرجوس بقيادة بولينس على أسوار ثيبة):

«وَقَفَ عَلَى أسوارنا، وقد أحاطت به أسنته، عطّاشا إلى دمائنا. لقد كان يخيل إلى من يراه أنه يوشك أن يلتهم أبواب المدينة، ولكنه اختفى قبل أن تَنقَع دِمَاؤُنَا غُلْتَهُ، وقبل أن تحيط نيرانه الملهبة ببروجنا ومعقلنا... أنظر إلى هذا البطل فى يده جذوة من النار

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم  وقد خَرَّ صَعَقًا، هذا الذى قد كان منذ حين مِقْدَامًا، شديد الجَرَأَة، كأنه الزوبعة القاصفة...» (من ترجمة الدكتور طه حسين).. من العسير أن نتصور أداء هذه الصورة الحية، النابعة بالدماء الحارة، إلا بالتجسيد الدرامى الكامل الذى يوظف كافة قدرات الصوت والجسم والقناع، من خلال إيقاعات متغيرة تجسد الصراعات المختلفة.

أما الكوميديا الكلاسيكية فقد نَحَتْ مَنَحَىً ساخرًا منذ البداية: من الآلهة ومن البشر، رُعاة ورعيّة. وهذا الاتجاه استدعى بالضرورة شكل التعبير الكاريكاتورى، واستُبدِلَ بإحساس الشفقة والتطهير اللذين تبعتهما التراجيديات وإحساس السخرية، كما تَحِلُّ الضحكة والابتسامة محل الدَمْعَة عند المتفرج.

ولا شك أن أداء الممثل فى الكوميديا الكلاسيكية لابد أن يَتَّبَعَ منهجا مختلفا عن أداء الممثل فى التراجيديات، نظرا لاختلاف طبيعة النوعيتين ابتداءً وانتهاءً. فبقدر ما كان ممثل التراجيديات يسعى إلى تفخيم مظهره ورفعِهِ فوق مستوى الإنسان العادى، كان ممثل الكوميديا يسعى إلى تحقيق الصورة العكسية: ضالّة الجسم وتكويره وإكسابه الشكل الساخر.. ولقد اجتازت الكوميديا الكلاسيكية أيضا ثلاث مراحل:

(أ) الكوميديا القديمة: وهى من نوع الفارس Farce، ووظيفتها الأساسية السخرية من الآلهة، ومن الأبطال، وأحيانا من سلوك الأفراد العاديين. وقد وصلت هذه المرحلة إلى أقصى حدود الكاريكاتورية والسخرية، وكانت تقوم على إيقاع الممثلين فقط، بالإضافة إلى الكُورس. ولم يكن من السهل التعرف على آدمية الممثلين، لشدة ما أخذوا أنفسهم به من تبديلات فى الشكل، عن طريق البروزات المختلفة، والقطع الساخر فى الملابس، فَبَصَرَفِ النظر عن الأقنعة الساخرة، كانوا يضخمون بطونهم ومؤخراتهم بإضافة كُتْلٍ من القماش المحشوّ، كما كانوا يضعون بين أفخاذهم أعضاء تذكير ضخمة إلى حد المبالغة. ولا شك أن أداء الممثل فى هذه المرحلة كان قاصرا على التعبير الصامت من خلال الإيقاع، كما أن إشاراتهم كانت محددة ومركزة ولقد كانت التجهيزات المسرحية أيضا مُصمَّمة بحيث تُضَاعَف الإحساس بالسخرية وبالكاريكاتورية (وقد ظهر زيوس كبير الآلهة فى إحدى هذه المسرحيات

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

بأرجل غاية فى القصر، وأجلس على عرش شديد المبالغة فى الارتفاع لقامته تماماً كطفل رضيع، يجلس على مقعدٍ بظهر عالٍ. إن الشخصية فى هذه المرحلة، سواءً كانت لإنسان أو لا، تصل إلى مستوى الحيوانية الدنيا.

ولا شك أن نفس الأسلوب كان يتبعه أفراد الكورس... وتشتمل هذه المرحلة على أرسطوفانز (الضفادع - الطيور) وما قبلهما.

(ب) الكوميديا الوسيطة: ربما اقترنت هذه المرحلة بالإقلال من أهمية دور الكورس، وزيادة دور الممثل. ونظراً لأن مضامين الكوميديا فى هذه المرحلة قد أصبحت سياسية واجتماعية، فإن الممثل قد أصبح أيضاً أقل كاريكاتورية، وإن كان قد احتفظ بكثيرٍ من السخرية.

(ج) الكوميديا الحديثة: وتتخذ هذه الكوميديا من موضوعات الحياة المدنية مادة رئيسية، ويعتبر «ميناندر» أهم كتاب هذه المرحلة. ونحن نستطيع اعتبار الكوميديا الرومانية مثالا جيداً لهذه المرحلة (كوميديات بلوتس).

وإذا كانت الكوميديا الصامتة، تعتبر بشكل ما مواصلة وتطوراً لتقائماً للكوميديا الإغريقية، فإنها مع ذلك قد اقتربت من الواقع الإنسانى الاجتماعى أكثر كثيراً من سابقتها، حتى لتكاد تطابقها بالكوميديا الحديثة، فى حين خلع الممثل القناع، ولعب بوجهه الطبيعى. وتطور فن التعبير الصامت، وأحبته وأقبلت عليه الجماهير، لأنها كانت ترى نفسها فى أداء الممثلين. وبالرغم من أن الكوميديا الرومانية تُصَفُ مع الكوميديا الكلاسيكية، إلا أنها أقرب ما تكون إلى الواقعية، وأصبح تعبير (الممثل) مرادفها لتعبير (الميم).

ثانياً: أن الممثل فى روما القديمة قد وصل فى تعبيره إلى المستوى الواقعى الصادق الذى انتقل بعد ذلك إلى أوروبا من خلال فرق الفنون الشعبية التى تطورت فيما بعد وأصبحت تُعرف بفرق كوميديا الفن Commedia dell'art ونستطيع أن نقرر - بالرجوع إلى المستندات المصورة والمجسدة والمكتوبة منذ الإمبراطورية الرومانية وحتى اندلاع الصراع بين الأباطرة والدين المسيحى - أن ممثل الكوميديا كان يلجأ إلى الميم،



~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

يهتم بالتركيز على إيقاع الشعر أكثر مما كان يهتم بمعنى الجملة.. على أن هذا النقد لا ينتقص من الممثل، إذا أن التمسك بإيقاع الشعر قد أغنى تجسيد المعنى، حيث يعبر الشاعر بأوزانه عن المعنى الأدبى فى كثير من الأحيان، والممثل هنا يمكن أن يكون مُخيّراً بين المسيرة الأدبية للتعبير الشعري، وبين المعنى الإنسانى الذى يُعبر عنه الشعر.

غير أنه من المتفق عليه أن الممثل الكبير يتفوق على غيره إذا جمّع بين الحُسنيين: الصورة الموسيقية، والمعنى.. إلا أننا نستطيع أن نستخلص مما كُتب عن بل روز، أنه كان أقرب إلى الصنعة منه إلى الإحساس الداخلى، لاهتمامه الشديد بالإطار الخارجى للشخصية، دون المعانى الداخلية.

ويقول أحد نقاد العصر، أنه كان ممثلاً مظهرياً إذا خلع قبعته فإنه يتردد مرتين قبل أن يضعها فى مكانها خوفاً من أن يتسخ ريشها، وأنه كان يفتقر إلى الحد الأدنى من الفهم لمعنى ما يقول من كلمات. وعلى العكس من بل روز، فإن فلوريدو كان يحقق خلال أدائه الجانبين، وكان سلوكه يمنح الشخصية كل جوانب الصدق.

٢ - ومع مسرح جان راسين Jean Racine الذى اهتم بالصراعات العاطفية فى إطار من الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، إرضاءً لاهتمامات الملك الشمس بالمرأة وبالقضايا العاطفية، ظهر ممثلون آخرون، ولكن طبيعة هذا المسرح بالذات قد سلط الأضواء على الممثلات أكثر من كبار الممثلين فى مسرح راسين. أمّا «مونفليرى Montfleury» فقد أسس مدرسة فى التمثيل قبل ذلك. ولكن نجمه بدأ يسطع فى الفرقة الملكية - ولقد أعاد أسلوب موندورى - أسلوب الانفعال الذاتى بعواطف الشخصية - مع كثير من المبالغة فى هذا السبيل، فأدّى به إلى شكل تصاعدى فى الانفعال العاطفى، لا غلّك معه التمييز بين الشخصية والممثل. ولقد أخذ عليه مولير هذا الأسلوب قائلاً: (إن الملك عندما يتحدّث مع أحد حرسه فى حديث جانبى خاص، يجب أن يتكلم

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

بطريقة إنسانية عادية، ولا يأخذ أبدا هذا الطابق الشيطانى). وبالنسبة للممثلات فقد برزت «دى بارك Du Pare» ثم «شامزليه Champmesle»، وقد أضافتا على الأداء الكلاسيكى لتراجيديات راسين نوعا من الغنائية، وابتاع إيقاع أوزان الشعر، كما أضافتا إلى الچست نوعا من الصفاء فى قالب يتناغم مع أوزان الشعر، وكانتا تلجئان إلى هضم قواعد الإتيكى فى البلاط، وتستغلان ذلك فى إضفاء التفاعل العاطفى على التعبير الشخصى.

وبوجه عام فإن المسرح (التراجيدى) والبلاط أصبحا شيئا واحدا، كلاهما يتأثر بالآخر، فلقد كان الممثل يأخذ من البلاط، وكانت أرستقراطية البلاط تهفو إلى أن ترى نفسها فى مرآة البطولات الإغريقية والرومانية، وربما كانت هذه الحقيقة هى الدافع الحقيقى للوصول بمقاعد المتفرجين إلى خشبة المسرح.

٣ - وقبل أن يكشف موليير عن عبقريته ككاتب وممثل للكوميديا، أو بمعنى آخر قبل أن يقتنع بهذا، فلقد مرَّ هو الآخر بتجربة التراجيديا الفرنسية. ومن أهم مبرراتها: التمجيد الدرامى للمثل الاجتماعى للارستقراطية الفرنسية بقيادة لويس الرابع عشر. ولقد كانت النهاية بالطبع الفشل الذريع والطرده من خشبة المسرح. ولقد سخر منه أحد نقّاد هذا العصر فى أسلوب كاريكاتورى وحشى، إذ كان يلعب دور (قيصر) فى مسرحية (موت بومبى) حيث قال: (لقد دخل المسرح وأنفه فى بطنه، وقد صَنَعَتْ أقدامه قوسا، وامتدَّ كَتِفَاهُ إلى الأمام... ثم وضع يديه على جانبيه، فى شكل يوحى بعدم الاهتمام، ورمى برأسه على ظهره كالبلغل يَحْمِلُ حِمْلًا، وبعينين شديدتى التحديق بدأ يُلقى دوره، حيث بدأ يحطم كلماته ويفصلها كما لو كان يستعمل خُطَافا خالدا)، ولكننا نعرف أن نجاحه ككاتب وممثل للكوميديا كان عظيما بقدر فشله فى التراجيديا.

فلقد كان تلقائى التعبير صوتا وحركة، وكان يستغل كافة طبقاته الصوتية، ليحقق من خلال ذلك أداءً صوتيا يبرز الدرجات المختلفة للتعبير الدرامى... ويذهب النُّقاد إلى أن موليير قد أفاد من أسلوب ممثل إيطالى مشهور هو تيريو فيوريلى Tibberio Fiorelli الذى أبدع شخصية - القناع اسكاراموش.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم

غير أننا يجب أن ننتبه إلى الفروق الشاسعة بين الكوميديا الإغريقية والرومانية من ناحية، وبين كوميديا مولير من ناحية أخرى. إذا أن اتجاه مولير في مَسْرَحِهِ إلى النقد الأخلاقي والاجتماعي يعتبر ضمن الاتجاه الواقعي.

٤ - فرقة الكوميدي فرانسيز: أنشئت في أواخر القرن السابع عشر (١٦٨٠م) على أنقاض مسرح موليير، ومسرح الهوتيل دي بورجونى، ولقد حاولت منذ اللحظة الأولى أن تحقق هدفين هامين:

(أ) الاحتفاظ بتقاليد الأداء الكلاسيكي سواء في التراجيديا أو في الكوميديا.

(ب) البحث والتطوير فى أساليب الأداء، دون الخروج على أساس الكلاسيكية: جمال الصياغة صوتاً وحركة.

ولقد قَضَى إنشاء الكوميدي فرانسيز على تردّد الأساليب الفردية للممثلين بين الاندماج الانفعالي، والصياغة الجمالية، وتخلّق البلاط بتجسيد تفاصيل الإتيكيت التي تحكم سلوكه.

ولقد أصبح الجست تعبيرا موضوعيا عن عواطف وانفعالات الشخصية، كما أصبح تعبيرا يصوغه الممثل بسيطرة كاملة. ونشأت من خلال البحث والاجتهاد مدرسة جديدة تتميز بالتركيز فى التعبير على الصوت، دون أن يهتم الممثل بالحركة أو بالإشارة، وهذه أمثلة من تعليق النقاد على أداء بعض كبار ممثلى وممثلات الكوميدي فرانسيز:

- ديكلو Duclose: كان يهتم بتوظيف حلاوة صوته التي لا تُجَارَى، ويتَّبَع موازين الشَّعر بدقَّة دون أن يقوم بحركة واحدة.

- أدرين ليكوفري Adrienn Lecouvreu: لم تكن تهتم بالأوزان الشعرية بقدر اهتمامها بتجسيد العواطف عن طريق الصياغة الصوتية.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

- كوينولت ديفرسن Quinnault Dufresne: الفتى الأول، معبود النساء، قدّم نفسه دائماً كمحبّ فرنسى، وفارس حقيقى (چنتلمان).

- وفى القرن الثامن عشر برز «چان لوى ليكان Jean Lois Lekain» من الممثلين، و«لاكليرون La Clairon» و«أدرين ليوكفرى» من الممثلات. وقد جددوا فى الأداء الكلاسيكى (فى التراجيديا) بالالتجاء إلى منطق الخلط بين مظاهر البلاط، وشىء من اللون الشرقى، وبوجه خاص فى الأزياء.

ولقد كان دينس ديدرو يعتبر لاكليرون المثلة الأعلى للتراجيديا، وكانت تدين بشهرتها هذه إلى تفوقها فى تطعيم أدائها بظلال بارزة من الإحساس، تنعكس فى تعبيرها الشخصى، دون أن تقع فى الانفعال الفيزيقي. وتُعتبر مُعاصِرتها «فرانسواز ديموسنيل Francoise Dumesnil» نقيضة لها فى هذا الأسلوب، فهى على العكس من لاكليرون، ممثلة انفعالية، وتذكرنا بالمثل موندورى فى أعمال كورنى.

دينس ديدرو والأداء النيوكلاسيكى الفرنسى؛

لقد سبق أن أشرنا إلى الدراسة العلمية الفلسفية لدينس ديدرو حول (التناقض الرئيسى للممثل)، فهو يعتقد أن أداء الممثل فى هذا المسرح هو بلا منازع (موديل) الأداء كما يجب أن يكون. غير أنه يبدأ فلسفته من رفض الأسلوب الانفعالى. يقول ديدرو: «إن تجسيد العواطف الإنسانية التى يقدمها لنا المسرح إن هى إلا لوحات ذاتية للشخصيات الفنية للتراجيديا (Des Portraits) ثم إن إبداعها على أساس مقاييس موضوعية مُسبقاً ومقبولة من الجماهير. كما أنها تهتم أساساً بتكبير وتعظيم ملامحها عما هى فى الواقع الحى».

إن كل شىء فى المسرح يجب أن يتم تكبيره بشرط ألا يكشف عن قبح ما، بل إنه يجب أن يظهر من التفاصيل الخشنة للحياة الواقعية.

البار الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

إن الممثل فى الواقع، يجب أن يكون لنفسه صورة ذهنية عن الشخصية التى سيؤديها، وإلى جانب ذلك يجب أن يتخذ لنفسه مثالا يغذى هذه الشخصية بعناصر الجمال المطلق، كما يجب أن يُقيم موازنةً بين الجسّد والإلقاء، بحيث يحقق العناية الفائقة بالموديل الذى يعرضه بالشخصية.

وعند إبداع هذا الموديل، يجب على الممثل الكبير - تماما كالشاعر الكبير - أن يأخذ نفسه بكثير من التأمل، وبكثير من الدراسة المتعمقة للطبيعة البشرية، على أن يكون الفيصلُ عنده التمييز والتذوق، لا الانفعالية.

إن الممثل لا يجرب العواطف التى يؤديها، ولا يعايشها، ولكنه يؤدى الانعكاسات الخارجية (المادية) لهذه العواطف، وليست هذه الانعكاسات صادرة عن أحاسيسه هو، طالما أنه من المتفق عليه أن أحاسيسه لا تلعب دورا فى أدائه، ولكنها اقتناعاتٌ مسرحية تشير إلى العواطف المتباينة، مكبرة ومكثفة ومرفوعة إلى المستوى النبيل (الراقى).

وعدم التجاء الممثل إلى توظيف عواطفه الذاتية يؤدى إلى اكتسابه القدرة على أن يجسّد كل العواطف، عازفا بمهارة على لوحة مفاتيح أجهزته الحية الحساسة، ومسيطرا باقتدار على صوته ووجهه وأطرافه.

وأخطر أسلحته قوة (الملاحظة عنده)، وبقدر ذكاء هذه الحاسة وإرهاقها ودقتها، بقدر ما يختزن فى ذاكرته ذخيرة تقنية تغطى كافة أوجه النشاط الإنسانى والعواطف البشرية.

بقى أن نلاحظ أن ديدرو قد وصل فى فلسفته لأداء الممثل، إلى حدود الواقعية الفنية، رغم أنه عاش قمة ازدهار النيوكلاسيكية الفرنسية.

والواقع أننا إذا جردنا كُلاً من التيارات الكلاسيكية والواقعية من المساوى التى صاحبت كُلاً منها، فإننا قد نصل إلى أسلوب مُتوحد للأداء، تصبح المبادئ التقنية فيه هى القاموس الموحد الفنى للممثل.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

(ب) فى أسبانيا:

ساد فى العصر الذهبى بأسبانيا نوعان من المسرح: الدينى، والدينى، وكان الممثلون يشاركون فى النوعين بالتبادل، ومن أشهر كُتَّاب هذا العصر «لوب دى فيجا Lope de Vege (١٥٦٢ - ١٦٣٥م)»، و«ترسودى مولينا Tirso de Molina (١٥٨٣ - ١٦٤٨م)»، و«بدور كالدرون دى لباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١٧م)».

وكانت المسرحيات الدينية تقوم على أرض تلخيصية ورمزية، والحركة المسرحية فيما تهتم اهتماما كبيرا بالتحقيق التطبيقي للمعجزات (الطيران والاختفاء والظهور المفاجيء والهبوط من السماء.. إلخ) سواءً على مسرح العربات المتنقل، أو على مسرح ثابت فى القصر الملكى أو قصور الأمراء، كل هذا فى المنظر المركب المتعدد المناظر Simultaneous. وبطبيعة الحال فإن هذه النوعية من المسرح كانت تفرض نوعية من الممثل النادر، الذى يمنح الشخصية القدرة على تحقيق هذه المعجزات بمعاونة المعدات الميكانيكية المُجهَّزة تجهيزا دقيقا للصعود والهبوط والطيران والاختفاء، وحتى التوقف فى الهواء، ولنتصور مثلا ملاكًا يهبط من السماء لإنقاذ أحد القديسين فى أزمة، أو النبى يوسف يحُلِّم إبَّان إقامته فى مصر، بما يجرى لأبيه النبى يعقوب.. أما فى نوعية المسرح الدينى فنحن نجد كثيرا من موضوعات البطولة والحب والصراع بين العاطفة والواجب، ولكن فى بناءٍ يختلف اختلافا كبيرا عن البناء الدرامى عند راسين وكورنى. ولقد كان الممثلون فى المسرح الدينى يقتبسون من تقاليد البلاط، مُحاولَةً منهم للتوصل إلى السلوك المناسب لشخصيات الأبطال والمحبين.

والمعلومات التى وصلتنا عن أسلوب أداء الممثلين نادرة، ولا تجعلنا نُكوِّن فكرة متكاملة عن أساليب الأداء فى العصر الذهبى الأسباني، ولكننا نستطيع أن نستنبط بما تقدَّم أن الممثل كان لابد أن يتعهد نفسه بتدريب شاقٍ متواصل، ليحقق لَصَوْتَه أبعادًا غنية وجميلة الصياغة، ولجستِه قُدرة فائقة على أكثر الحركات مشقة وإعجازا، وعلى قدرة تعبيرية غنية فى مجال الميم، ليواجه صفويات الأداء فى لحظات التراجيديا والكوميديا ويؤكد هذا ما وَصَلْنَا عن ممثل أسباني مشهور كان لوب دى فيجا مُعجَبًا به،

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

هو «إرياس دى بينافيل Ariss de Penafiel»، وقد كان يملك صوتا نقيًا صافيا وذاكرته قوية، وسلوكًا أخلاقيًا حميدًا، إنَّ كل حركة تصدر عنه تحمل نصيبًا كبيرًا من الجمال وحُسن الصياغة، ولقد كان الخطباء يهرعون إليه على أمل التعلم من إتقائه للصياغة الصوتية والحركية.

على أنه من الصعوبة بمكان أن نُصنّف الممثل الأسباني فى العصر الذهبى كلاسيكيا بحثًا، أو واقعيًا بحثًا، وكذلك الحال فى إيطاليا فى نفس الحقبة، حيث سادت الميلودراما (الأوبرا)، وهاجرت كوميديا الفن إلى فرنسا، ولكننا نستطيع أن نعتبر أداء الممثل فى ذلك العصر خليطًا من العناصر الآتية:

- ١ - إلهامات من التقاليد الإغريقية.
- ٢ - روايت من المسرح الدينى المسيحى فى القرون الوسطى.
- ٣ - ملامح من الكوميديا الشعبية الأسبانية الشديدة الارتباط بأساطير دون كيشوت.
- ٤ - محاكاة واقع الحياة، وما ينعقد من شبه بينه وبين الأحلام (راجع مسرحية الحياة حلم لكالدرون دى لباركا).

(ج) فى انجلترا: فى العصر الإليزابيثى وعصر الأحياء:

ويُعبرُ المسرح الإنجليزى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر نفس الظروف التى مر بها المسرح الأسباني، وإن كان قد تخلّص بسرعة أكبر من تأثيرات المسرح الدينى، وقدمت أعمال ثلاثة من الكبار (كيد) Kyd، ومارلو Marlowe وشكسبير Shakespeare.

وباستثناء شكسبير فقد كانت النصوص المسرحية من ناحية، والإعداد المحدود لخشب المسرح من ناحية أخرى، يُكلّفان الممثل مشقةً توضيح مكان وزمان الحادثة المسرحية. وعلى ذلك فإن التعبير الصامت للممثل لابد أن يكون من القوة والتحديد بحيث يحقق وظيفتين: تجسيد ردود الفعل النفسية للشخصية، وتحديد ردود فعل المكان الذى تقف فيه الشخصية، بما فى ذلك تأثير الجو (البرودة والحرارة والعواصف والضوء والظلام.. إلخ).

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

بالإضافة لهذه الحقيقة فإن جمهور المسرح الإنجليزى فى العصر الاليزابيثى كان يتعطش للأحداث القاسية والدموية، كما كان يميل أيضا إلى الصياغات الأخلاقية والسياسية، وكذلك مسرحيات الانتقام. ولا شك أن الممثل كان يحتاج فى تلك الحقبه إلى صياغة تقنية قوية يواجه بها مثل هذه الموضوعات: (راجع نصائح هاملت لممثلى الفرقة التى أحضرها لتعرض مأساة جونزاجو أمام عمه الملك وأمه الملكة).

ونحن لا نعثر فى آثار هذا العصر على مقومات أداء الممثل، والأرجح أنه كان خليطا بين الأداء الدينى للقرون الوسطى، والتطلع إلى القيم الجديدة لعصر الأحياء. والواقع أننا يجب أن ننتظر إلى ما بعد مرور العشرين عاما التى أغلقت فيها المسارح، بل وهُدمت، تحت سطوة تيار الطهوريين The Puritans لنقابل جيلاً جديداً من الكتاب من أمثال كونجريف Congreve ودريون Dryden وشريدان Sheridan، ومن الممثلين أمثال توماس بيترتون Thomas Beetero ودافيد جاريك Daved Garrich وقد كَتَبَ كوللى سير Colley Cibber عن بيترتون:

«لم يكن بيترتون يفتقر إلى القوة أو إلى الحرارة، ومع ذلك فإنه لم يكن يستغل مواهبه هذه لاستدراار تصفيق الجماهير.. وفى كل المنولوجات كان يتبدى ذكاؤه فى الموقف، وفى التعبير، إلى درجة تشد نظرتك وشغفك إلى ما يوحى به تعبيره الصامت قبل أن يستوقفك صوته. ولقد كان فى ترجمته للقيم الشعريّة، وبوجه خاص عندما تعترضه العواطف الجياشة نادرا فى صياغته الصوتية المؤثرة الجميلة. إن صوته كممثل كان مؤثراً بكل روعة وعظمة فى تأصيل الطبقات والإيقاعات والأزمان والوضوح عن صوت المغنى: فمثلاً كان أقصر مقطع يأخذ مساحته الزمنية، وكل مقطع يُعامل بضربه ضوءٍ لوني. كان يعطى روحاً وحياة لتفاصيل النص.. أما عن جاريك الذى أدى شخصية «الملك لير»، فلقد تعود أثناء الاستعداد لأداء هذا الدور أن يزور رجلاً فقيراً أصابه الجنون بعد أن قتل ابنته خطأً.

ونحبُّ أن نوضح هنا أن نهايات عصر النهضة يختلط بظاهرة الرومانتيكية، وأنه فيما بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر، قد شاعت ظاهرة المسرح الملحمى أو البدائى، ولهذا فإننا يجب أن نتعرض لهاتين الظاهرتين قبل أن نواجه الأسلوب الواقعى للأداء.

الفصل الثالث

- الأداء الملحمي أو البدائي.
- الأداء الرومانتيكي.
- الأداء الواقعي.
- الأداء عند ممثل المسرح الطبيعي.
- ملامح التحليل النفسي في أداء الممثل.
- استانسلافسكي والمنهج.
- الاجتهادات الحديثة في أداء الممثل.
- استوديو الممثل والطريقة.
- مقارنة بين منهج استانسلافسكي والطريقة.
- المعامل المسرحية، والمجتمعات المسرحية.
- فنون الأداء عند الممثل المعاصر.

الأداء الملحمي أو البدائي؛

عرفنا أن المسرح في الإمبراطورية الرومانية انحرف إلى ألوان من عروض الحقيقة، وقد تعاون كل من البرابرة المغيرين، وآباء الكنيسة المسيحية الأولى - كل بطريقته - أن يوقفوا الظاهرة المسرحية لمدة تقارب القرون الخمسة، غير أن وقف النشاط المسرحي لا يعنى بالمرّة القضاء الكامل على بذور هذا الفن العظيم، فلقد بُعثت الدراما في القرون الوسطى في شكلين من أشكال النشاط الشعبي: الدراما الدينية (المسيحية)، والدراما الدينية.

ففي الكنائس كان الممثلون يتلقون معاونات وتوجيهات وتدريبات متنوعة تتناول نصوص (الأسرار والمعجزات)، والموسيقى، والأزياء، غير أن نشاط هؤلاء الممثلين كان نشاطاً موسمياً من ناحية، وبطريق الهواية من ناحية أخرى، فلقد كانوا يعيشون حياتهم العادية طيلة العام، ويشاركون في المراسم الدينية بتمثيل أدوار السيد المسيح أو هيرود في الدراما الدينية، وإدوار ملك مايو (ملك الربيع)، أو ملك المجانين في الدراما الدينية.

ولأنه لم يكن هناك ممثلون نجوم في هذه المرحلة، ولم تكن هناك فروق ثابتة أو شركات للتمثيل، ولأنه كان هناك تدريب قليل ونقد قليل، فقد نشأ وتطور أسلوب جديد للتمثيل. ولقد كان هذا الأسلوب مناسباً تماماً لنوع الدراما التي كانت تُقدّم، فهي نوعية قصصية أو تسجيلية، حيث لا توجد أزمة Crisis أو قمة للحداث Cliwax، ولهذا فإن الممثل لا يحتاج إلى جذب الانتباه إلى ذاته، فهو يُكوّن جزءاً هاماً من صورة متعددة الجوانب، أو يقدم شخصية من شخصيات الأقصوصة، بحيث تكون وظيفته أن يهيئ للجمهور ملاحظة ما يحدث، لا أن يُدخل الجمهور في مشاركة وجدانية مع الشخصيات التي تُمثّل أمامه، سواء كانت هذه المشاركة بالإيجاب أو بالسلب.

وبمعنى آخر فلقد كان الممثل يخلق دوره: وكانت تُعاونُهُ في ذلك علامات صوتية أو تشكيلية ظاهرة، تميزه عن غيره من الممثلين والأدوار. فهيرود مثلاً كان له صوت عالٍ يميل إلى النباح، والشياطين كانت تحمل اللون الأسود، وكانت لها في الغالب ذيول،

ويحملون على رؤوسهم شوكات جهنمية، أما الأرواح التي شملتها البركة فكانت بيضاء.. إلخ. وكانت الشخصيات تقدم نفسها بوضوح، وكثيرا ما كانت تقدم شرحا للجمهور خلال العرض، وتعتبر هذه الشروح جانبا جوهريا في العمل الدرامي.

وقد أُعيد اكتشاف عناصر كثيرة من أسلوب الأداء الملحمي في عصرنا على يد الكاتب والمخرج والمنظر برتولد بريخت، كأسلوب خاص بمسرحه (البرليز انساميل Berliner Ensamble في برلين الديمقراطية).

وبريخت يوضح أسلوبه في الأداء الملحمي بالمقارنة مع المنهج الأرسطي، بهدف رئيسي هو أن الجمهور في مسرحه يجب أن يُشجَّع على ملاحظته صورة الواقع، ملاحظة نقدية، لا ليتقبل هذا الواقع بل ليناقشه، وليواجه موقفًا ما منه، وذلك بالتعارض مع المنهج الأرسطي الذي يجذب المتفرج في تجربة درامية شاذة، يقوم بها رجل شاذ ليقدم شخصية شاذة مُعجزة. إن بريخت لا يريد لمثليه أن (يَظُنُّوا) أحاسيسًا عاطفية تجمد الإمكانات العقلانية عند الجماهير، بل يريد منهم أن يعيد حكاية الأحداث بعناية من مُنطلق فكري وناقد، يعطى للمتفرج فرصة المقارنة العقلية بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون (راجع بدقة مسرحيته التعليمية «الاستثناء والقاعدة») فهي أعلى مستوى من التطبيق الحرفي لنظرية المسرح الملحمي عنده.

الأداء الرومانتيكى

تُعتبر الحركة الرومانسية بشكل ما نتاجاً لثورة ١٨٣٠م فى فرنسا، ولحركة الوحدة الإيطالية فى إيطاليا فى أواخر القرن التاسع عشر.

ففى فرنسا تقدمت الكوميدي فرانسيز العمل التأسيسى لهذه الحركة: «هرنانى لفيكتور هوجو فى ١٨٣٠ Victor Hugo».

والمعروف أن الكتاب الرواد لهذه الحركة هم فكتور هوجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥م)، وقد كتب مانيفستو الرومانسية فى مقدمة «كرميول» وألفريد فينيى Alfred de Vigny (١٧٩٧ - ١٨٦٣م) الذى تعتبر شخصيته البارزة «شاترتون» تجسيداً للفكر الرومانسى، ثم ألكسندر ديماس الأب ثم الابن.

ونحن نستطيع أن نحقق صورةً تفصيليةً لأداء الممثل الرومانتيكى باستعراض الوقائع الآتية:

١ - مجموعة التوجيهات والملاحظات الواردة فى مسرحيات رواد الحركة الرومانسية السابقة الذكر، ونجاحه فى «هرنانى لهوجو، وغادة الكاميليا، والفرسان الثلاثة» لديماس الابن، وشاترتون لألفريد دى فينيى، بالإضافة إلى مانيفستو هوجو فى «كرومويل».

٢ - الملاحظات النقدية القليلة عن ممثلى هذه الحقة: فيدريك ليمتر Lemaitre وFederick وسارة برنارد Srah Berhar، وروبير ماكير Robert Macaire.

وتُجمعُ كلُّ هذه الملاحظات على أن الممثل كان يهتم اهتماماً فائقاً فى أدائه بقواعد السلوك العالى للطبقة الارستقراطية الباريسية، مع نسبة كبيرة من الارتجال اليومى لمسيرة هذا التقليد.

ولا شك عندنا فى أن هذا السلوك كان يقع تحت طائلة الأحلام الموضوعية تحت عدسات مكبرة، توصلنا إلى تجسيد حياة عاطفية بعيدة كل البعد عن واقع الحياة المادية.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

وتقرر بعض الدراسات التاريخية لهذه المرحلة أن المناظر المسرحية كانت فى الغالب تأخذ اللونين الأبيض والذهبى، وأن الممثلات كنَّ يرتدين فساتين التواليت التى يرتديها نساء الطبقة الأرستقراطية آنذاك.

ولا شك أننا نستطيع بطريق الاستدلال أن نقول إنَّ الممثل كان يغرق فى الإحساس العاطفى، وكان يحقق درجة ما من الاندماج فى أحاسيس الشخصية لكى يصل إلى استدرار عواطف الجماهير ودموعها وأشجانها.

أما فى إيطاليا فإن الرومانتيكية قد تجاوزت هذه الحدود، وأدَّت إلى شكل من أشكال التقنين الثابت للتعبير عن العواطف المختلفة، بل عن اللحظات التفصيلية المتتابعة، إلى حدِّ وصل إلى إصدار قواميس الأبجدية التعبيرية للممثل.

ونحن نجد فى تاريخ جوستا فومودينا Gustabo Modena وألامانوموريللى Alamanno Morelli وتوماسو سالفينى Tommaso Salvini وتشيزارى روسى Rossi Cesare وأليونورا دوزى Eleonora Duse روادا حقيقين للحركة الرومانسية فى المسرح الإيطالى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

ولكننا نستطيع أن نطلع على ما وصلت إليه الرومانسية فى فن الممثل من تشويه إذا استعرضنا دروس أستاذين هامين فى تلك المرحلة لفن الإلقاء، وهما انتونيو مورو كيزى Antonio Morocchesi وألامانو موريللى بعد أن اعتزل التمثيل وتفرغ للتدريس.

ولقد اتجهت نظريتهما ودروسهما فى فن الممثل إلى وضع تقنين مفصّل للتعبيرات عن كافة الأحاسيس الإنسانية العاطفية والنفسية، تعبيرات ثابتة تكاد أن تضع أبجدية ثابتة للتعبيرات الإنسانية.

ويكفى أن نورد هنا بعض الأمثلة لهذه الأبجدية، لنحكم بالجنون وضيق الأفق على رواد هذه الحركة (لكل من الأستاذين كتاب فى فن الإلقاء يمكن الرجوع إليه لمزيد من التفصيل):

١ - الهياج (الغضب): إخلع قبعتك، ضعها على رأسك ثانية، إضغط عليها بعصبية، إخلعها وألق بها فى عصبية إلى الأرض، ثم التقطها ثانية ومزقها قطعاً، أصرخ

الـباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

صرخاتٍ طويلة، وتحركٌ فى حِدَّة، أنا فى خَطٍّ مستقيم، وأنا فى خطوطٍ ملتوية.. مررُ يدَكَ فى شعرك.. فُكُّ أزرارِ جاكيتك.. فكُّ الأشرطة: توقف لحظة هنا وهناك.. إرتكز بيدك فى قوة على قطعة أثاث.. إقلب الكراس.. ألق فى عصبية بالزهريات والاكسسوارات الصغيرة.. إفتح الأبواب والنوافذ وأغلقها فى عصبية.. ثم ألق بنفسك فى يأس فى أحد المقاعد.. ثم قف ثانية فى عصبية.

٢ - الغرور والفخر والعظمة: ذراع على الصدر، والآخر على المؤخرة بظهر اليد، والمرفق إلى الأمام، والرأس عاليا.

وإذا طالعنا كُتُبَ هؤلاء الأساتذة، فسنبجد عديدا من الصور لِقِناع وجه الممثل، وكيف يجب أن يكون فى العواطف المختلفة: الحب، والكراهية، والحق، والغضب، والأنانية، والتسامح.. إلخ.

ولقد وصلت الرومانتيكية فى إيطاليا إلى نوعٍ من الاقتناعات الثابتة التى تجمد قُدُرات الفنان، وتحرمه من مُواكبة التقدم الواقعى والعلمى للمجتمع الإنسانى.. أو بمعنى آخر تحوّل فن الممثل إلى نوع من الكهنوت الثابت الذى يوقف تيار الابتكار والخلق الفردى.

ولقد كانت هذه النهاية كافية بذاتها لضرب الحركة الرومانسية والاتجاه إلى الأداء الواقعى الذى حَمَلَ لواءَهُ تحت شعار الطبيعة «أندرية أنطوان» فى فرنسا، ثم قسطنطين استانسلافسكى فى روسيا.

ملاحم الأداء الواقعى

لقد بدأ المسرح يتطلع إلى صديق الواقع ويهفو إليه فى أواخر القرن التاسع عشر، كَرَدُ فعل للمبالغة فى الصياغة وفى الصناعة فى الصورة المسرحية، وبوجه خاص فى أداء الممثل، الأمر الذى وصل إلى حدّ تقنين وتجميد الأحاسيس والانفعالات الإنسانية فى قاموس من الأشكال الثابتة إبان حقبة الرومانتيكية، كما رأينا من قبل. فانفصلَ الأداء انفصلاً تاماً عن الواقع الإنسانى، ووصل إلى حدّ الزيف، فكان لابد أن يعود الفنان المسرحى إلى أحضان الطبيعة الأم ليقتبس منها ويستوحىها. وأول حركة للاقتراب من الواقع فى عصرنا الحديث هى الحركة الطبيعة Naturalism التى قادها فى الأدب إميل زولا، وفى المسرح أندريه أنطوان Andre Antoine الذى أسّس المسرح الحر، Theatre Libre فى باريس عام ١٨٨٧م ليقدّم مَسْرَحَةَ الطبيعى... على أن أندريه أنطوان، كان مدفوعاً بشوقه إلى الحقيقة Verite التى تتمثل فى الممارسة اليومية فى الحياة الطبيعية، وقد بالغ فى الاقتراب من الطبيعة، بل وصل إلى حدّ تقليدها، ناسياً، أو متناسياً أن الفن صناعة وصياغة، وأنه ليس الواقع بأية حال وإلا انتقلت حاجة الإنسان إليه.

الأداء عند ممثل المسرح الطبيعى:

كان أندريه أنطوان يطلب من الممثل أن يلاحظ العالم من حوله، توصلاً إلى أن يعيش الشخصية التى يُمثلها - كما تعيش هذه الشخصية فى الحياة - أو بمعنى آخر، توصلاً إلى تقديم ما سماه بشريحة الحياة Tranche de vie حيث يبذل الممثل جهده فى معايشة المظاهر والظواهر - داخليا وخارجيا كما تحدث فى الحياة بالضبط، دون ما زيادة أو نقصان، ويترتب على هذا أن الممثل على خشبة المسرح يجب:

١ - أن يعيد إقامة الجدار الرابع بينه وبين الجمهور، فيتصرف وكأنه فى غرفة مغلقة، وينسى وجود الجمهور فى الصالة، وفى هذه الحالة يمكن بالطبع أن يعطيه ظهره، مهتما بمواجهة الممثل الذى يخاطبه.

٢ - أن يلبس الملابس الطبيعية للشخصية، دون مراعاة أية قيم جمالية، وألا يهتم باختيار الجست أو الحركة، مهما كان قُبْح ما يأتىه بالموازن المثالية.

٣ - ألا يهتم بإسماع صوته للجمهور، محافظا على ما تقتضيه العوامل الداخلية والانفعالية الطبيعية فى تحديد طبقة الصوت، حتى ولو وصل ذلك إلى الهمس.

على أنه إذا كانت للحركة الطبيعية فى أداء الممثل سلبيات، وبوجه خاص فيما يتصل بمعلوماتنا عن فلسفة الفن منذ أرسطو والمسرحيين الإغريق حتى الآن، فإنها قد أنقذت الممثل من كثير من شوائب الكلاسيكية والرومانتيكية، وسجلت إيجابيات كثيرة من أهمها:

١ - أنها أعادت الممثل إلى المنبع الأصيل للخلق الفنى (الطبيعة).

٢ - أنها ردت للممثل اعتباره كمبدع أصلى لعمله الفنى.

٣ - أنها تصدت لأشكال التزييف التى استحدثتها الرومانتيكية، ومنها مثلا - بالاضافة إلى ما ذكرناه سابقا - أن الممثل لم يكن يرتدى ثياب الشخصية، وإنما كان ينتقى

ما يضيف عليه جمالا وحضورا من الملابس الجديدة، بصرف النظر عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والاقتصادية للشخصية.

٤ - أن الطبيعة على ما فيها من تجاوز للمبادئ الأساسية للفن - قد فتحت باب الاجتهاد أمام تيار الواقعية في أدب المسرح وفي فنون العرض المسرحي - حيث تبدأ حركة تأصيل علمي تقوم بالدرجة الأولى على علم النفس وعلم الاجتماع. بمعنى آخر، فتحت الطريق أمام الواقعية في الإخراج، وفي أداء الممثل (قسطنطين استانسلافسكي).

ملاحح التحليل النفسى فى أداء الممثل


وبما سبق نستطيع أن نذكر أن مسرح يوربيدز، ثم مسرح راسين، ثم شكسبير، قد فرضوا على الممثل اهتمامات من نوع خطر، فلقد دفعته فى مجالات كثيرة من الصراعات الإنسانية: العاطفية والأخلاقية، الذاتية والأسرية والاجتماعية. ولا شك أنه بالنسبة لتجسيد هذه الصراعات فى أداء الممثل لم تعد تكفى ملاحظته للسلوك الإنسانى، أو مجرد طاقته الانفعالية، بل لابد أيضاً من مواجهة علمية لتحليل العوامل النفسية التى تحكم العلاقات بين الشخصية وذاتها، وبينها وبين المجتمع الأسمى والمجتمع الكبير.

وقد تكون صياغة أولئك الكُتاب الكبار لأعمالهم المسرحية سابقة على اكتساب ممثلهم للقدرات التعبيرية المناسبة - ونستطيع أن نتذكر هنا مأساة أنطون تشيكوف قبل أن يتقابل مع استانسلافسكى.

وبالإضافة إلى هذا، فإنه من المؤكد أن النقد الأدبى للنصوص المسرحية، وكذلك النقد الفنى للعروض المسرحية، لم تكن تحمل أية إشارات لعلم النفس الفردى والاجتماعى، فيما قبل القرن الثامن عشر.

ومن أوائل الرواد الذين حاولوا اكتشاف الواقع النفسى فى شخصيات شكسبير بوجه خاص، وفى بعض الأعمال الميلودرامية وشبه الكلاسيكية، فى القرن الثامن عشر، ماكلين Macklin وجاريك Garrick وكين Kean، وماكريدى Macready وإرفنج Irving فى إنجلترا، فلقد كانوا جميعاً يبذلون الجهد الكافى خلال التدريبات وأثناء العروض المسرحية توصلاً إلى كشف الأعمال الحقيقية للعلاقات النفسية. والواقع أن مأسى شكسبير بالذات هى التى أقامت الأسس الأولى فى المسرح المعاصر لتلك المدرسة الجديدة فى الأداء: مدرسة الأداء النفسى.

ولقد كان هؤلاء الممثلون يعيشون العصر الذهبى للممثل النجم، ولذلك فقد كانوا يتمتعون بقدر كبير من الذاتية فى أسلوب الأداء - بعيداً عن المثل الجمالية التى

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم  حَكَمَتِ الأداء الكلاسيكى - فاكشف كُلُّ منهم أسلوبَه الخاص، وتبادلوا على خشبات المسارح الإنجليزية لِلْعِب أدوارهم التى تخصصوا فيها، بعد أن اختاروا تلك الأدوار من أبطال شكسبير التراجيدين، وأقاموا منافسةً حاميةً بينهم فى أداء تلك الأدوار، ولقد كانت قمة المنافسة شخصية «هاملت».

يقول جون راسل براون John Russell Brown فى كتابه القِيم (المسرح الفَعَال Effective Theatre) «لندن ١٩٦٩م» كان هاملت جاريك نَشْطًا وحيويًا، وهاملت إرفنج مُفَكِّرًا، ولقد انتقد كلاهما لأنهما كانا يُخْطِئَانِ فى إلقاء الشِعْر، فلا يتبعان بدقة تفاعيلَه وموسيقاه». ولكن المدافعين عنهما من النُقَّاد قالوا إنهما كان يتكلمان كما لو كانا قد أحسا الحاجة إلى نطق الكلمات التى ينطقانها، لقد كانا يهتمان قبل كل شىء بالبواعث، وبلحظات الانفعال، وبردود الفعل الفيزيقيّة. وعندما كان هاملت يقول لرفاقه فى الحراسة «إنصرفوا» فينصرفوا، ثم يتحول إلى الشبح ليقول «تابع سيرك سأتبعك» كان يحوّل جاريك من قمة المُعَانَاة إلى حَالَة التبجيل والاحترام الذى ينعكس فى تعبير عينيه، وفى وقفته، وفى صوته، بحيث تضطرب ذلك كُلُّ القلوب.

وهذه التقويمات النقدية ليست فى الواقع إلا تطبيقًا للتحليل النفسى العميق الذى لا بد أن يكون جاريك قد اجتازه بشكل أو بآخر فى دراسته للشخصية. لقد بدأ الممثل يبحث فى دراسته للشخصية عن فرصة للأداء «ضد النص»، أو بمعنى آخر فيما وراء الكلمات. بدأ يبحث عن الأحداث الداخلية، ولا يتوقف عند الأحداث المادية أو الخارجية، ذلك أن الأحداث الداخلية لا يمكن أن تُعَبِّر عنها الكلمات أو الحركات والإشارات العضوية.

ويواصل راسل حديثه فيقول عن إرفنج: «ولقد كان مشهد إرفنج (هاملت) مع أوفيليا تطبيقًا رائعًا لهذا الاتجاه، فقد كان يؤديه كَمَشْهَد حُبٍّ، بكل الحساسية التى لا تدع مجالًا للشك فى أن إرفنج لم يكن يعطى أهمية كبيرة للكلمات.. ذلك أن كلمات هذا المَشْهَد بالذات تنبُعُ أساسًا من إحساس هاملت بالفناء والكراهية وخيبة الأمل قِبَلِ أوفيليا.

الـباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم

وكنتيجة لهذا الأداء النفسى، بدأ الممثلون يهتمون بالأحداث التلقائية التى تبدو كما لو كانت غير مقصودة وغير مُخطَّطة، وهى أحداثٌ سلوكيةٌ بسيطةٌ تعبر نفسيا عن الانفعالات المكبوتة... وتكشف مذكرات جاريك عن عروضه المسرحية عن أمثلة كثيرة من هذا القبيل، نسوق منها مثالا عن «هاملت» عندما يظهر له «الشبح» مرة أخرى فى حُجْرَةِ أُمِّهِ... يقول جاريك فى مذكراته:

«ينتفضض هاملت واقفا من مَقْعَدِه، وقد أصيب بالرُّعب، وفي نفس اللحظة ينثنى على نفسه، ثم يقذف بِرِجْلِهِ المَقْعَدَ فيوقعه، على أساس أن صوت سقوط المَقْعَد يساهم في مضاعفة الاضطراب النفسى والخيف المُترَبِّ على الحادث..» ولقد ثبت بعد ذلك فى التجارب المسرحية التى تقوم على التحليل النفسى أن مثل هذه الوقائع التفصيلية يمكن أن تُساعد على تجسيد وتضخيم ردِّ الفعل المترتب على مثل هذه اللحظات الدرامية.

ولقد تطوّر هذا الاتجاه، وواكب النظريات العلمية الحديثة التي طرقتها عبقرية فرويد مؤسس علم النفس الفرويدي، حتى وصل اهتمام الممثل في نهاية القرن التاسع عشر بالتعبير عن الدوافع النفسية المركّبة، إلى درجة أنه أصبح يُشكّل قاعدةً أساسية من قواعد الأداء الواقعي، وفي نفس الوقت بدأ قسطنطين استانسلافسكى يضع أسس نظرياته في تدريب الممثل على اكتشاف الصدق الداخلي، حتى يتوصل إلى نوع من الأداء يُحاكي الواقع النفسي الفردي والاجتماعي في الحياة اليومية.

استانسلافسكى والمنهج

Stanislavsky and the system

بين منحدر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اجتاحت العالم شرقا وغربا موجة متطورة من التفكير المنطقى الديكارتى، موجة تُخضع كافة الظواهر للمنطق العلمى، ولا تكتفى بالمعالم الخارجية المادية للإنسان وللأشياء. وإذا كان الاتجاه الفلسفى قد أعطى للمسرح روادا للمسرح الفلسفى - المنطقى - مثل لويجى بيراندللو Pirandello فى إيطاليا وچان چيرودو Jean Giraudoux وچان بول سارتر Paul Sartre Jean فى فرنسا، فإن الاتجاه التحليلى النفسى Psieanalisme الذى يقوم أساسا على ما طرحه فرويد Freud من نظريات فى علم النفس، وبوجه خاص فى مادتى الوعى Gonscious Subecnseious قد أعطى للمسرح - وما يزال يعطى - أجيالا من الكتّاب ورجال المسرح، يؤسسون أعمالهم المسرحية على الدراسة التحليلية للبناء النفسى الفردى والاجتماعى للإنسان، وفى مقدمة هؤلاء من الرواد الذين مهّدوا الطريق لمسرح التحليل النفسى، أنطون تشيكوف فى أدب المسرح، وقسطنطين استانسلافسكى أستاذا للإخراج والتمثيل.

وفى ٢٢ يونيو ١٨٩٧م، وفى مطعم كبير فى موسكو، تقابل قسطنطين استانسلافسكى وصديقه رجل الأدب والمسرح غيروفتش دانشنكو Danchenko Nemirovitch فى جلسة استمرت من الثانية بعد الظهر حتى الثامنة صباحا، وكان جدول المناقشة يتضمن القضايا المطروحة للمسرح ومبادئه وفلسفته وتقنياته وتنظيماته. ولما كان المتحادثان الكبيران يُقيمان وزنا هاما لكرامة المسرح كمؤسسة ثقافية وتثقيفية للإنسان، فقد تركزت أبحاثهما بصفة أساسية حول كرامة الممثل - العنصر البشرى الرئيسى الذى يحمل مسؤولية العرض المسرحى، «.. ولكى يلتزم الممثل باحترام قواعد وأخلاقيات المسرح، يجب أن نهينى له كل ما يجب تهيئته للإنسان المثقف.. يجب أن نهينى له أولا ظروف حياة إنسانية كريمة.. نحن نأخذ فى الاعتبار كرامة الممثل،

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم  
ونعتمد إنفاق أول دَخلٍ يتجمع لدينا فى تأثيث منزل المستقبل، الذى يُتيح للممثلين  
حياةً مَادِيَّةً هادئةً..».

ولم يكن الرائدان يقصدان فقط حماية الممثل اقتصاديا، وصيانة حياته الأسرية،  
بل كانا يعنيان أيضا توفير وسائل الراحة فى دار المسرح، وتهيئة كافة الاحتياجات  
الفكرية والروحية اللازمة لبناء مُبدِعٍ فَنِيٍّ مثقف.

والممثل لن يستطيع أن يخلق شيئا إلا إذا بدأ بنفسه:

الجسم أولا: بصرف النظر عن الماكياج والملابس، كركيزة لِكَيان الشخصية  
المسرحية. ويجب أن نستكمل هذه الركيزة، باستكمال البناء الروحى والفكرى  
والفيزيقي والوجدانى، ليتمكن الممثل من دفع الحياة فى الشخصية المسرحية. ومن هنا  
فكل ما يعنى روح الممثل يُضيفُ ثروةً جديدةً له ولأسرة المسرح. ومن هنا أيضا يَكُونُ  
التفسير الإنسانى الذى يقدمه العرض المسرحى للنص نابعًا من ذلك البناء الروحى  
لجماعة الممثلين.

إن الشئ الذى أراد أندريه أنطوان (رائد الطبيعية) أن يحققه من خلال واقعية  
البيئة الخارجية للعرض المسرحى، إتجه مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre  
بقيادة استانسلاسكى إلى تحقيقه من خلال اكتشاف وتجسيد الحقيقة الإنسانية  
الداخلية النابعة من ارتباط الممثل بالقيم الأخلاقية والإنسانية وبالوعى العلمى والتقنى.

ولقد تحوّل مسرح الفن بموسكو منذ أسسه استانسلافسكى إلى مدرسة حقيقية  
لدراسة «الطريقة الجديدة» أو «المنهج الجديد» فى أداء الممثل. ونستطيع أن نطلق على  
هذا المنهج، الواقعية الفنية Artistic Realism، ونستطيع أن نجد فى الكتب الثلاثة التى  
نشرها استانسلافسكى، التفاصيل الكاملة لعناصر هذا المنهج، ووسائل التوصل إليه،  
والتدريبات الشاقة التى يجب أن يجتازها الممثل ليحقق لنفسه المستوى التقنى الملائم  
للمدرسة الواقعية الفنية والكتب الثلاثة هى:

- إعداد الممثل La Forwatiun de L'acteur.

- حياتى فى الفن Ma vie dans L'art.

- بناء الشخصية La construction du Personage.

والخطوط الرئيسية لمنهج استانسلافسكى هى:

١ - محاربة مدرسة الكليشيهات التى دشنتها الحركة الرومانتيكية، أو كما يسميها استان: «المسرحة الرديئة La Mauvaise Theatralite والبحث عن الصدق. والصدق عند استانسلافسكى يتدرج من الداخل إلى الخارج لا العكس: إنه يبحث أولاً عن الصدق الداخلى، وهو بحثٌ انفعالى، عاطفى، وذهنى، تتدخل فيه كثير من مسميات علم وظائف الأعضاء (الفيولوجى)، وبوجه خاص وظائف المخ، والدورة الدموية، توصلاً إلى الصفة التشريحية الخارجية على المكونات الفيزيائية للإنسان (للممثل)، الجسم، والوجه، والأطراف، والحواس الخمس، حيث يكشف الممثل ردّ الفعل الفيزيقي الخارجى، أو ما يُعرفه بالصدق الخارجى كنتيجة مادية للصدق الداخلى.

ويستعين استانسلافسكى فى طريقته بتعبيرات مشهورة للتوصل إلى الصدق الداخلى، من أهمها: «لو أننى»، و«الماكياج الداخلى». وفيما يلى نبسط الخطوط الأساسية التى يقوم عليها منهج استانسلافسكى فى إعداد الممثل:

- لو أننى The Magic If:

إن استانسلافسكى يُطالب الممثل، خلال بحثه عن الطريقة التى سيؤدى بها الشخصية صوتاً وتعبيراً، أن يسأل نفسه فى كل لحظة: لو أننى هذه الشخصية بكل ظروفها الاجتماعية والفردية، وفى مثل هذه اللحظة، وبصدّد مثل هذا الفعل أو ردّ الفعل، فكيف كنت أقول؟! كيف كنت أسلك؟! كيف كنت أعبر؟.

إنه يُطالب الممثل أن يتذكر لحظةً مشابهةً لتلك اللحظة فى حياته، وهو هنا يفترض فى الممثل أن يخترن تجارب حياته، بعد أن يُراقب نفسه، ويراقب غيره خلال حياته الاجتماعية، ليسجل التكنيك الطبيعى (التلقائى) للانفعال بالحياة: بالأفعال والعواطف والغرائز، والعلاقات المختلفة.. إلخ.

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

ولا شك أن الممثل، بقدر ما هو صادق فى تجربته الحياتية، وبقدر غنى هذه التجربة يستطيع أن يكتشف حقيقة الباعث للموقف، وبالطريقة التى تُعبّر بها الشخصية عن لحظة (الموقف)، سواءً فى الصوت (الطبقة - الحجم - اللون)، أو فى الجسم (الشكل الخارجى للكتلة الجسدية للتعبير عن المواقف المختلفة)، أو فى التعبير (قناع الوجه - الإشارة - الحركة) .. إلخ.. ولا شك أيضا أن الممثل عندما يكتشف هذه التفاصيل الصادقة، فإنه، بقدر تمكنه من تقنيات مهنته، سيستطيع أن يمنح للموقف مقومات الانفعالية والتعبيرية من أجهزته التعبيرية المختلفة.


ولعله من المناسب أن نطرح هنا سؤالين:

- هل مطلوب من الممثل أن يكون قد مرَّ بكافة التجارب ليواجه هذا المنهج؟
- وهل معنى هذا البحث للإجابة على السؤال «لَوْ أَنتَبَى..» أن يتحول الممثل إلى الشخصية التى سيؤديها، ويُعيد إبداع اللحظة أو الموقف؟! بمعنى آخر: هل المنهج يَقُوم على ما يُعرف بالتقمُّص أو الاندماج؟.

وللإجابة على السؤال الأول نجيب بالنفى، وإلاَّ كان مطلوبا من الممثل الذى سيقوم بأداء شخصية تموت فى نهاية المسرحية أن يكون قد جَرَّبَ «الموت» - الأمر الذى لا يتفق مع المنطق والعقل. وأن على الممثل بالطبع أن يلجأ إلى المراجع الحية والمدونة، وإلى رصيد تجارب الآخرين والتجارب التاريخية المرصودة فى الآداب وأنواع الفنون التشكيلية والتعبيرية المُسجَّلة، فيما لم يمر به شخصا من تجارب. فهو يستطيع أن يتعلم من الآخرين، وأن يسألهم عن تجاربهم، ويستطيع أن يجد بُغيته فى فيلمٍ رآه، أو معزوفة موسيقية استمع إليها، أو فى لوحةٍ أو تمثالٍ أو نحتٍ بارزٍ لفنان تشكلى معاصر أو قديم، كما يمكن - فى النهاية - أن يكون قد عاش التجربة فى لحظة حُلُم، سواءً كان هذا الحُلُم حُلُم يقظة أو حُلُم نائم.. إلخ.

على أن ذلك الصدق الداخلى الذى نطالب الممثل الواقعى بالبحث عنه ليس فى النهاية حقيقة موضوعية ثابتة كالحقائق العلمية، وإلاَّ انتفت إمكانية الإبداع الذاتى،



الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم   
وأُلغيت الفوارقُ بين ممثل وآخر، وعاد فن الممثل مرة أخرى إلى مدرسة الكليشيهات..  
إن الصدق الداخلى سيبقى دائما حقيقة فنية يراها ممثل بذلك الشكل، ويراها آخر  
بشكلٍ آخر، وكلاهما صحيح، ولكن المعيار يبقى دائما الصدق.

ولكى أبرهن على صحة ما أذهب إليه، لاحظ أن الفنانين يُعبّرون بوسائل  
مختلفة عن شىء واحد، وأننا نتقبل تعبيراتهم جميعا قبولاً حسناً، بشرط أن تكون  
تعبيرات أصيلة وصادقة، سواء كانت باللون، أو بالكتلة، أو بالنغمة، أو بالكلمة، أو  
بالحركة، أو بالصوت...

وللإجابة على السؤال الثانى تؤكد أن استانسلافسكى إذا كان فى المرحلة الأولى  
من حياته الفنية قد مرَّ بما يُشبه فكرة «الاندماج»، فإنه قد انتهى إلى رفضها، وعلى ذلك  
فإنه إذ يطلب من الممثل أن يبحث عن «الصدق»، فهو لا يريد منه أن يُعيد معاشة موقف  
الشخصية، وإنما يسأله فقط أن يتذكر الظروف التى دَعَتْ إلى هذا الموقف، ولذلك فإنه  
يطلب من الممثل أن يواجه هذا البحث فى حالة هدوء وتركيز، وارتخاء عضلات، ثم  
يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة، توصلها للإجابة على السؤال الأسمى (لو أنى):  
أين كان فى تلك اللحظة؟.. ماذا كان يلبس؟.. من كان موجودا فى مكان الحادث أو  
الفعل أو الموقف؟ ما هو الوقت من السنة، وما الشهر، وما اليوم؟.. ما هى ألوان الأشياء  
المستعملة والموجودة فى مكان الحادث؟؟ ما هى أشكالها وأحجامها.

ولا شك أن الممثل إذا اعتاد هذا المنهج للبحث، فإنه سيتوصل بعد تجربة - طالت  
أو قصُرت - إلى تجربة تقنية غنية، تحلُّ عنده محل التجربة الحياتية، وتُغنى فى النهاية  
عن طرح السؤال الخالد (لو أننى).. بمعنى آخر، سيصبح لدى الممثل الحضور التقنى  
الذى يُمكنه من التعبير فنيا عن كافة جوانب الحياة، فيبدو للمتفرج كما لو كان طبيعياً.

٢ - تهيئة المناخ المناسب للانفعال المسرحى، كوسيلة لتوليد الإحساس الطبيعى عند  
الممثل، الكنترول (السيطرة عند الممثل الواقعى).

إن الممثل يجب ألا يستسلم للانفعال بالشخصية دون أن يسيطر على نفسه  
سيطرة عقلانية حتى يبقى دائما مُمثلاً يؤدي عملاً فنياً، ومع ذلك فإن الممثل الواقعى

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم  
يحتاج إلى الحد الأدنى من الانفعال، غير أن هذا الانفعال يجب أن يكون مسرحيا -
أى فنيا. وهو نفس ما انتهينا إليه فى مناقشة العنصر الأول.

والممثل قد يُهيئ - فى المراحل الأولى - لهذا الانفعال المسرحى، بانفعال
حقيقى أثناء البحث والتدريب - يجب أن يمتنع إطلاقا عن الالتجاء إلى الانفعال
الطبيعى أثناء العروض المسرحية.

إن الانفعال بهذا الأسلوب يُصبح عادةً عند الممثل، عادةً ترتبط بالكلمة، أو
بالحدث. بمعنى آخر يصبح عادةً ترتبط بالعمل الدرامى (بينما الانفعال الطبيعى،
حسب قواعد علم النفس، يرتبط بالبواعث الطبيعية الحقيقية)، فإذا كانت الدموع
الطبيعية تسيل بناءً على خبر موت عزيز، فإن الدموع المسرحية تسيل من الممثل بناءً
على خبر موت شخصية مسرحية، وهو خبرٌ مسرحى فى النهاية.

ولكى تكون للممثل هذه الإرادة المسرحية، يجب أن تُهيأ له الوسائل بحيث
يكون فى كل ليلة فى نفس موعد رفع الستار، فى نفس الحالة النفسية والمزاجية، بحيث
يستطيع أن يُولد فى نفسه الشعور بقدرته على استدعاء الحالات الشعورية المختلفة
للشخصية التى يؤديها.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف فإن استانسلافسكى قد وضع لفنانى مسرح الفن
دستورا أخلاقيا أقرب ما يكون بوصايا الكتب السماوية للمؤمنين قبيل دخولهم أماكن
العبادة. يقول استانسلافسكى للممثل: «... لا تدخل المسرح بأحذية ملوثة، لتَنفُضْ
منها فى الخارج الوحل والرائحة الكريهة.. واطرِكْ مَشَاغِلَكَ المسكينة وَوَسَاوِسَكَ التى
تشغلك عن الإبداع الفنى خارج المسرح..».

٣ - بناء نص غير مُتطور، من خلال التحليل النفسى الاجتماعى والفردى للنص الأصيل:

نحن نعلم أن الكلمة المادية المكتوبة ليست قادرة دائما على احتواء كافة جوانب
وظلال المعنى المركب الذى يدور فى الحوار بين الشخصيات. والمخرجون يتحدثون دائما
عما وراء الكلمات.

وبطبيعة الحال فإن المنهج الواقعي النفسى لاستانسلافسكى يقضى بالضرورة أن يبحث الممثل دائما عما وراء الكلمات، عن عَمَلٍ على الأقل - أَخْذًا بالنصيحة المقدسة للأستاذ بإعمال سؤال «لَوْ أَنَّنَى».

ولهذا فإن الممثل فى هذا المنهج لا يكتفى بأداء الكلمة، وإنما يُبدع حولها بأدائه أبعادا واسعة، غير غريبة على الكلمة، بل، تعمقها وتكسيبها الأبعاد الحقيقية للحظة المشابهة فى الحياة، مما يجعل الشخصيات صادقة وحقيقية.

وبالرغم من أن مسرح برتولد بريخت (الملحمى) يقوم على أسس فكرية وتقنية مختلفة عن الأسس التي يقوم عليها مسرح استانسلافسكى، فإن بريخت قد اكتفى بمنهج استانسلافسكى في تربية الممثل، وفي تنظيم الفرقة المسرحية، وهو لهذا يُعدُّ الاكتسابات التي حققها المسرح المعاصر من تجارب استانسلافسكى في كتابه فن المسرح Theaterarbei - ص ٤١٣، على الوجه التالي:

- ١ - الجوهر الشِّعْرى للمسرحية (ويعنى للعرض المسرحى).
- ٢ - الشعور بالمسؤولية قِبَلَ المجتمع.
- ٣ - فكرة مسرح النجوم - بما يعنى أنَّ الفرقة عند استانسلافسكى ليس فيها ممثل كبير، وممثل صغير، وأنَّ الممثل لا يؤدى دورا، وإنما يلعب أحداثاً مسرحية.
- ٤ - نظرية الخط الرئيسى والتفاصيل - بمعنى أنَّ المسرحية تقوم على عُقدة رئيسية، وحولها العُقد الصغيرة، تماما كما أنَّ الجهاز الدموى يتكون من شرايين وأوردة وعالم فسيح من الشعيرات.
- ٥ - الإلتزام بمراعاة الصدق.
- ٦ - انسجام الطبيعة والأسلوب (بما يحقق التوازن بين جَفَافِ الطبيعة وَجَمَالِ الفن).

الاجتهادات الحديثة في أداء الممثل، في إطار منهج استانسلافسكى

إن منهج استانسلافسكى في إعداد الممثل، وبالتبعية في أداء الممثل، يُعتبر أكثر المناهج تكاملاً - من الناحيتين النظرية والتطبيقية - في مجال الأداء الواقعي للممثل حتى الآن.

وإذا كان استانسلافسكى قد أعلن بمنهجه باب البحث والتجديد والإبداع، إلا أن رجال المسرح يحاولون تباعاً أن يوازنوا بين هذا المنهج وبين ما يطرأ على المجتمع من متغيرات سريعة نتيجة للتطور العلمى والتكنولوجى المتصاعد. ولهذا فقد تأسست مدارس كثيرة لأداء الممثل في أوروبا وأمريكا، تقوم كثير منها على المبادئ الأساسية لمنهج استانسلافسكى، وإن كانت بعضها ترتدُّ إلى مناهج تعود إلى بعث أساليب ما قبل الواقعية الحديثة.

ومن المدارس التى تبنى أبحاثها فى هذا المجال على أسس منهج استانسلافسكى:

- استوديو الممثل بالولايات المتحدة Actors Studio.
- استوديو فنون المسرح بروما Studio di arti Sceniche.
- نادى إبراهيم إبراكساس بلندن Abraxas Club of London.

استوديو الممثل والطريقة The Me Thod

فى سنة ١٩٢٣م زار مسرح الفن بموسكو الولايات المتحدة، حيث قدّم موسما مسرحيا. ولقد تخلف ثلاثة من ممثليه فى نيويورك، وهم بولجاكوف Boulgakov وريتشارد بوليسلافسكى Richard Boleslavsky وماريا أوبتسككايا Ouspenskaya وماريا وعمل الثلاثة فى نيويورك بإلقاء دروس فى فن الممثل، وكان شيئا طبيعيا أن ينقل ثلاثتهم منهج استانسلافسكى إلى الممثل الأمريكى. وفى ١٩٣٣م نشر بوليسلافسكى شرحا للمنهج فى شكل كراسة محاضرات وبدأ تدريسها فى المسارح الجامعية الأمريكية.

وفى ١٩٣٥م يزور ميخائيل تشيكوف Mikhail Tchekov الولايات المتحدة وقيم بها، وينشر تفسيره الشخصى للمنهج من خلال الدروس التى يُلقيها.

وفى ١٩٣٦م يترجم كتاب «إعداد الممثل» وينشره فى أمريكا.

وفى ١٩٣٧م يكون منهج استانسلافسكى قد فرض نفسه على الممثل الأمريكى فى مسرح الهواة والمحترفين على السواء، حيث يُعطى لخشبة المسرح وشاشة السينما الأمريكيتين نجوما كبارا مثل مارلين مونرو ومارلون براندو.

ومؤسس «استوديو الممثل» لى استراسبرج Lee Strasberg من أصل نمساوى، واكتسب الجنسية الأمريكية.

ولقد عاصر زيارة «مسرح الفن» لنيويورك فى ١٩٢٣م، وبدأ فوراً التدريب على منهج استانسلافسكى فى «مسرح المعمل الأمريكى American Laboratory الذى أسسه بوليسلافسكى.

وقد استدعى سنة ١٩٣١م لتدريب ممثلى «مسرح المجموعة Group Theatre» فى نيويورك حيث لقّنهم المنهج، وقام بتطوير الدراسات والتدريبات المؤسّسة على الارتجال. ولم يكن «لى استراسبرج» يهتم بقواعد الإلقاء، ومخارج الحروف، وعيوب النطق عند

الـباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

الممثل، وكان يقول دائما: إن لهذا العمل مجموعة أخرى من المتخصصين، ولا شك أنه مُحِقٌّ فى هذا إذا ناقشنا موقفه على أساس القاعدة الحديثة فى التخصصات الدقيقة، وإن كان استلانسلافسكى فى منهجه يهتم غاية الاهتمام بالكلمة وتثريحها والظلال التى تلقيها حروفها ومقاطعها، وكان «لى استراسبرج» أيضا يأمر بطبع النصوص التى سيؤديها الممثلون على الآلة الكاتبة، دون توضيح علامات الترقيم حتى يحمى المؤدين من السقوط فى عيب ميكانيكية اللغة، أو بمعنى آخر ل يتيح للممثلين فرصة الخلق الذاتى فى التعامل مع الكلمات، ولعلك تلاحظ هنا أن القضية تتصل اتظالا وثيقا بدور الممثل كمفسر، وبوجه خاص عندما يضع هو الفواصل، والنقط، وعلامات الاستفهام والتعجب ويحدد أنواع الوقف.. إن «لى استراسبرج» يمنح الممثل القدرة على أن يخرج من تعامله مع النص بصور شخصية، غير مُستندٍ إلى قواعد مسبقة ومُقررة، حتى ولو كانت هذه القواعد مُملأة من المؤلف نفسه فى شكل علامات الترقيم.

وقد استُدعى للعمل فى سنة ١٩٤٩م بمعمل الفن الدرامى D,Art Dramatique L'Atelien الذى أسسه فى نيويورك إيليا كازان Elia Kesan مع آخرين سنة ١٩٤٧م.

ثم وضع كل هذه الخبرة فى إدارة «استوديو الممثل» الذى يتردد عليه ممثلون تم تكوينهم بالفعل، حيث يتلقون دروسا خاصة لتحقيق هدفين أساسيين:

* تحقيق النضج التقنى.

* حل بعض المشاكل التقنية الخاصة بالممثل.

ويهمنا فى هذا المقام أن ننبه إلى أن «استراسبرج» لم يتلق المنهج عن استلانسلافسكى نفسه، وإنما عن أحد معاونيه، وأن دروس استوديو الممثل (الطريقة) لا تلقى على مجموعة من الطلاب أو من الممثلين كما كان يحدث فى مسرح الفن بموسكو، بل على ممثلين أفراد، يعامل كل منهم على حدة: من خلال الطريقة Method التى تعالج حالات فردية عند كل منهم، حسب منهج قائم على التحليل النفسى، والطريقة بهذا الشكل تقترب أحيانا من علم التثريح النفسى أكثر مما يقترب من التدريبات المسرحية.

الـباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

على أن نصالح (لى ستراسبـرج) تتضمن بعض التفاصيل بصدـد هذه النقطة، فهو يطلب من الممثل أن لا يستسلم للمخرج إلا إذا كان يعمل ضمن فرقة ثابتة، وبشرط أن تكون بينهما ثقة متبادلة بُنيت على تجربة مزدوجة، ويمكن تطبيق نفس القاعدة فى حالة إنتاج عمل مسرحى بمجموعة مُنتقاة، بحيث تكون علاقاتهم مبنية على الثقة. إلا أنه فى حالة تنقل الممثل من مخرج إلى مخرج فى المجال، عليه أن يكون محافظا على إمكانياته الإبداعية الذاتية أشد المحافظة.

ولكى يكون الممثل مُبدعا، يجب بالضرورة أن يُقلع عن الكليشيهات، وأن يكون إحساسه حيا ونابعا من حياته الاجتماعية (وأن يكون بالضرورة قد هضم تجربته الاجتماعية)، وأن يكون سريع الاستجابة للتحوّلات فى المواقف الدرامية.

٢ - يجب على الممثل أن يتعود العمل فى حالة استرخاء (Relaxation):

واستراسبرج يتفق مع استانسلافسكى تمام الاتفاق فى هذا الخصوص، ذلك أن الممثل بطبيعته عصبى المزاج، ومتوتر، ولهذا فلا بد له، لكى يبحث، ويستكشف، ويوائم بين تجربته الذاتية والاجتماعية وبين سلوك الشخصية، أن يُرخى عضلاته، وأن يخرج من حالة التوتر إلى حالة سلام. وليس الاسترخاء عضليا فقط عند استراسبرج، بل إن الأمر غالبا ما يقتضى استرخاء نفسيا (فرديا أو اجتماعيا) بمعنى أن يتخلص الممثل أثناء العمل الإبداعى من عبء القواعد السلوكية التى فرضت عليه منذ طفولته، ومن توترات الحياة الاجتماعية، ومن كل ما فرضه عليه المناخ الذى يعيشه أسريا أو اجتماعيا من أثقال.

ومن البديهي أن الفنان - أى فنان - لا يستطيع أن يتفرغ لإبداعه إلا إذا تخلص بشكل كامل من كل هذه الأعباء فى لحظة الإبداع على الأقل، ولا شك أن هذا هو المعنى البعيد لنصيحة استانسلافسكى للممثل «بأن ينفّض حذاءه من الوحل قبل أن يدخل المسرح».

٣ - يجب على الممثل أن يرتاد عالما كشفيا خلال بحثه فى أداء النص Exploration:

وهذا ما كان يُعنى به استلافسكى «البحث فيما وراء الكلمات»، ذلك أنه فيما وراء كلمات النص، وفيما بين سطوره، هناك عَالَمٌ، يجب على الممثل أن يقوم باكتشافه. وعلى ذلك، فإن القضية ليست قضية كلمات يقولها أو يؤديها: إنه يجب أن يبدأ بدراسة الموقف العام، مُتدرجا إلى المواقف التفصيلية، باحثا عن الدوافع والبواعث والظروف والعلاقات.. إلخ.. ويقتضى هذا من الممثل:

(أ) أن يضيف إلى أفكار المخرج اكتشافات وزوايا تنوير جديدة.

(ب) أن يضيف إلى المعنى الضيق لكلمات المؤلف، ردود فعل الشخصية عنده، الناتجة من حساسية الشخصية والمعاصرة.

(ج) أن يُعْمِلَ أحيانا قدراته العقلانية وإبداعاته الخيالية.

(د) أن يبحث إمكانياته التعبيرية والحُضُورية لملء الفراغ والزمان المُخصَّصين له فى خشبة المسرح، دون أن يكون فى هذا تَزَيُّد على المطلوب أو تجاهل للمساحات المُخصصة لزملائه.

كما أن أعمال هذه القاعدة يقتضى من الممثل قُدُرات كبيرة من المعارف، وعمقا فى ملاحظة الواقع الذى يعيشه، وفى معرفة ذاته، وتعمق علاقاته.

٤ - يجب على الممثل أن ينشط ذاكرته الشعورية Le Mewoire emotionnell:

وهذا الخط هو العصب الرئيسى فى «الطريقة» وهو فى الوقت نفسه نقطة خلاف واضحة بين استراسبرج واستانسلافسكى.

إن استانسلافسكى يَطْرَحُ سؤاله المشهور «لو أَننى» توصُّلا إلى عَقْد مقارنة بين موقف الشخصية، وموقفٍ مُشابهٍ للممثل فى تجربته الشخصية. والممثل فى هذه الحالة يلجأ إلى تقليد كائنٍ آخر طبيعى غير الشخصية، حتى ولو كان هذا الكائن هو الممثل نفسه.

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

ولكن استراسبرج يطلب من الممثل أن يُعايش التجربة الشعورية ذاتها، لا أن يستوحىها فقط، وعلى ذلك، فالممثل عنده يجب أن يتمتع بذاكرة حادة تمكنه من أن يعيش كل ليلة ذلك الشعور، وأن يطورّه ويعيشه أمام الجمهور، تماما كلاعب الترابيز فى السيرك حيث يُمارس كل ليلة نفس العزيمة لتجميع كل قواه فى مواجهة قفزة الموت.

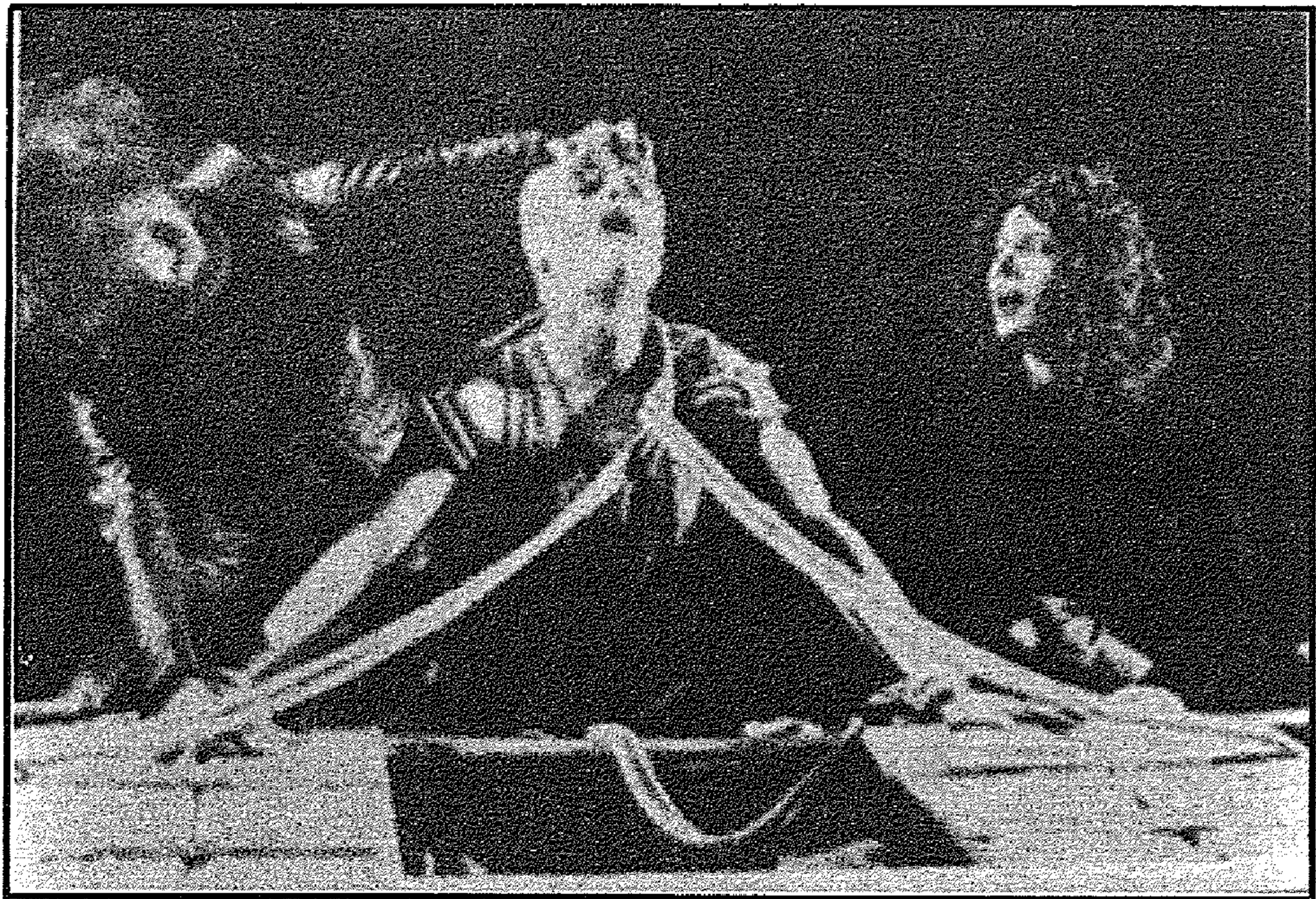
غير أننا نشارك كثيرا من النُّقاد فى رفض هذا التطرف الضار بالممثل، ونعتقد معهم أنه يُعيد إلى الأذهان قضية «التقمص» ولكن بشكل آخر، وفى اعتقادنا أن أسلوب استانسلافسكى فى هذا الخصوص هو الأسلوب العلمى الصحى، المنطقى الوحيد، على أساس ما سلّمنا به قبلا من أداء الممثل الذى يظل فى النهاية نوعا من أنواع الصياغة والصناعة. ويكفى أن يتحقق فيه الصدق، دون أن يكون هذا الصدق نابعا من معاناة جسدية أو عاطفية أو عصبية.

٥ - يجب على الممثل أن يتصرف فى أدائه كما لو كان وحده، يُمارس أشكال سلوكه

الحميمة Le momen prive:

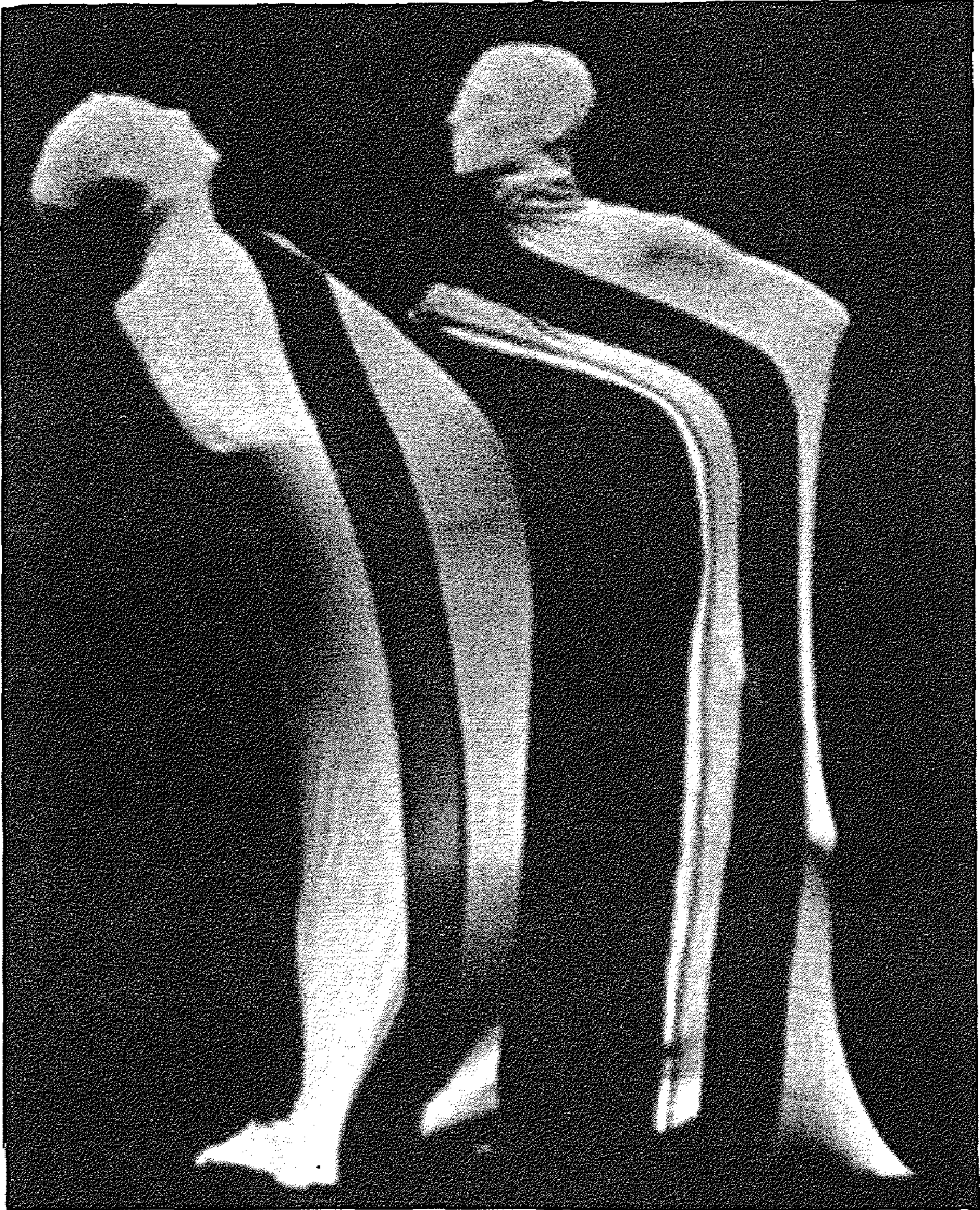
وهذه أيضا نقطة من نقاط الخلاف بين استراسبرج واستانسلافسكى، فالأخير كان يطلب من الممثل أن يسأل على خشبة المسرح سلوكه الاجتماعى الذى يسلكه فى حياته الخاصة، على ألا يعوقه إحساسه بوجود الجمهور فى الصالة، عن جهوده فى تجسيد الشخصية. أمّا عند استراسبرج فإن الممثل يُقدّم ذاته - أى يُقدّم سلوكه الذاتى كل يوم على الخشبة، بكل ما فى هذه الذات من نقاء وعُقد، ولهذا فإنه يجب أن يُمارس أمام الجمهور سلوكياته الحميمة التى لا يمارسها إلا فى لحظة خلوته (كأن يدندن بأغنية مثلا وهو يحلّق ذقنه) ولقد وصل بعض الممثلين إلى تطبيق هذه القاعدة، إلى درجة الاستربتيز (التعرية).

ومع تسليمنا بما فى هذا الاتجاه من إمعان فى إطلاق حرية الإبداع لذات الممثل، إلا أنه قد يُوصّل الممثل إلى التناقض مع القيم الجمالية للفن.. إن القضية هنا ليست قضية المتواضعات الأخلاقية، بقدر ما هى حدود الإطار الجمالى المثالى للفن.



الإيقاع بالغ الأهمية فى المسرح، فهو يؤثر على  
المتفرجين فيشعرهم بالحزن والاكتئاب، أو البهجة  
والسرور، وبالتالي يحقق الجو المسرحى الملائم





قدرة الممثلين على براعة التشكيلات الحركية الصعبة مع  
توظيف الملابس والماكياج له أثر كبير فى التأثير التعبيرى  
للشخصيات والنص المسرحى

## مقارنة بين منهج استانسلافسكى «الطريقة»

الآن، وقد استوعبنا المنهج والطريقة، نستطيع أن نُسَلِّم بأن كُلاً منهما يسعى، على أرض التحليل النفسى الفردى والاجتماعى، إلى منح الممثل كافة إمكانيات الإبداع الشخصى، وهما يتفقان فى نقاطٍ كثيرة، وبوجهٍ خاصٍ فى الأسس الرئيسية لتدريب الممثل.

إلا أن «المنهج» عند استانسلافسكى يتميز عن «الطريقة» عند استراسبرج بزوايا هامة:

- ١ - إنه يُفجِّر الطاقة الإبداعية عند الممثل، مع الاهتمام بالإطار الاجتماعى، للمسرح، فالممثل عنده ليس ذاتا فردية منعزلة، ولكنه ذات اجتماعية بالضرورة.
- ٢ - إنه لا يورط الممثل فى اللجوء إلى جهازه الانفعالى الذاتى، وهو بهذا يحميه من انحرافات عصبية ومزاجية محتملة، ويحميه أيضا من النزوع إلى الثقة الكاملة فى الذات - التى قد تصل به إلى الضرر، والانحرافات الاستعراضية الذاتية.

## المعامل المسرحية، والمجتمعات المسرحية

إذا كان النصف الثاني من القرن العشرين يُعتبر قمة انتصارٍ للمخرج المسرحي، بصفته القائد الأعلى للسفينة، وصاحب السلطة في كل ما يخص التفسير، وتحديد المنهج والبناء الفكري، والتون العام والأسلوب.. إلخ، فإنه كذلك يُعتبر بداية النهاية لدكتاتورية الممثل واستبداده وتفرد به اختيار النص وتعديله، وتوظيف كافة الإمكانيات البشرية والفنية لخدمة نجوميته.

إن تعاقب الأزمات العالمية منذ ما بين الحربين حتى ما بعد الحرب الثانية، قد أدى إلى تحوّل كبير في العلاقة بين المسرح والمجتمع، ولقد ترتب على هذا:

١ - إلزام المسرح بقضايا المجتمع المعاصر.

٢ - استحالة قيام الفرد - أيًا كانت قدراته بإعداد عرضٍ مسرحي.

كما أن تزايد مستوى المعيشة ومضاعفة الأجور وأسعار خامات الإنتاج من ناحية، وازدياد منافسة ابتكارات العروض الحديثة كالسينما والتلفزيون والمسرح من ناحية أخرى، كل ذلك أدّى إلى صعوبات كثيرة في الإنتاج المسرحي من قِبَل الأفراد من الفنانين.

ولقد اختفت فردية الممثل فينا أيضا من الحياة المسرحية المعاصرة، لتحل محلها التجمعات المسرحية، والمجتمعات المسرحية، في شكل فرقٍ مسرحية تجارية أو غير تجارية - قطاعا خاصا أو حكوميا أو بين بين - (مُعانة من الدولة أو من الهيئات المختلفة).

والفرقُ تتكون من تجمع من الزملاء الفنانين المسرحيين، هدفهم الرئيسي هو الاتصال بالجمهور عن طريق العروض المسرحية، وقد تجمعهم فكرة واحدة، أو طريق بحث واحد، أو إيمان بمنهج واحد.



## الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

وسواء كانت التجمعات المسرحية التى تقوم على فكرة واحدة مؤقتة أو دائمة، فإنها تقوم عادةً على البحث على أشكال جديدة للتعبير، وعن مضامين جديدة للعرض المسرحى تُحدّد العلاقات بينهما وبين الجماهير. ولقد تكونت مثل هذه التجمعات المسرحية فى الأرض العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين، ومنها على سبيل لا الحصر، «المسرح الحر» بالقاهرة (١٩٥٢ - ١٩٥٩م) و«مسرح الشوك» بدمشق (بعد ١٩٦٧م). وكذلك مسرح كاتب ياسين بالجزائر (أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات).

أما فى أوروبا فالتجارب الجماعية كثيرة، فبينما فى بولندا ينشط العمل المسرحى الذى يديره جرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski فى مكان ثابت، ليقوم بتكوين الممثل الجديد فى وجود الجمهور، يقوم «المسرح الحى» فى الولايات المتحدة برحلات فى أماكن مختلفة لاكتشاف علاقات جديدة مع الجماهير (Living theatre)، ويفتح «المسرح المفتوح» Open Theatre أبوابه لكافة الممثلين الشبان الذين يتوقون للعمل الجماعى، بينما يقوم بيتر بروك Peter Brook بمجهود كبير ليجمع حوله ممثلين يبحثون عن علاقات جديدة مع النص، ومع الفراغ المسرحى، ومع الجماهير (الفرقة الملكية لشكسبير Royql Shakespear Company فى لندن).

وأيا كانت التناقضات والاختلافات بين هذه التجمعات المسرحية، فإنها تلتقى فى هدف واحد كبير، هو البحث عن أساليب جديدة لأداء الممثل، وطُرق جديدة للالتقاء بالجماهير.

## فنون الأداء عند الممثل المعاصر

رأينا فيما سبق كيف أن الحركة الطبيعية في فرنسا، ثم الواقعية في روسيا، قد وضعتا الأساس لمنهج جديد في المسرح إخراجاً وتمثيلاً، وكيف أنهما كانا ثورة على الأعذار الذي قادت إليه رومانتيكية القرن التاسع عشر من حركات مُعارضةٍ لواقعية استانسلافسكى التي قامت لتحمل الفن من المصير القائم للتمادى في محاكاة الطبيعة، وكيف أنهت الحركات المتأخرة إلى هجر اتجاه التحليل النفسى الذى يعتمد عليه منهج استانسلافسكى، وكيف أنها وصلت إلى إنكار الكلمة اللغوية والبحث عن لغةٍ تعبيرية جديدة تنتج من تآزر الصوت والحركة، غير أن هذه الحركات الثورية المتطرفة التى تتنكر لقاعدة أساسية فى المسرح الدرامى، وهى أن المسرح هو الكلمة، وأن الكلمة الأدبية تُشتق أساساً من اللغة، تعتبر فى الواقع اجتهادات محدودة الفعالية.

لذلك فإن ممثل الكلمة يبقى دائماً مشدوداً لمنهجين رئيسيين راسخين فى التقاليد القديمة والحديثة (المنهج الكلاسيكى، والمنهج الواقعى)، وإن كان يستفيد بطبيعة الحال من بعض ملامح الاجتهادات الحديثة، وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نصنّف الممثل المعاصر حسب المناهج المتتابعة فى تاريخ المسرح، ولكننا نستطيع أن نعتبره تركيباً مُعقّداً من كل هذه المناهج، بمعنى أنه يأخذ من القديم ومن الحديث بقدر طاقته على الامتصاص وعلى التطور، وبِقَدْر ما يتطلب النص الذى يؤديه، وبِقَدْر ما يستطيع التواء مع متطلبات منهج العمل الذى يضعه ويفرضه المخرج فى المسرح الحديث.

ومن النادر أن نجد ممثلاً مُعاصراً لا يجمع فى أدائه بين عناصر الكلاسيكية الموروثة، وعناصر التحليل النفسى المستفادة من حركة الواقعية (فرويد - استانسلافسكى) والعناصر الجديدة التى تفرضها التعقيدات الكثيرة فى المجتمع المعاصر، وبوجه خاص فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

من أبرز رجال المسرح الفرنسى فيما بعد الحرب العالمية الثانية، مُخرجاً وممثلاً ومديراً. وهو يُشكّل فاصلاً هاماً بين حركة كُوبُو من ناحية، والانطلاقة الشابة لمجموعة الكارتل وللموجة الجديدة فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. وقد كان طيلة فترة إنتاجه الغزير شغوفاً بمنافسة التيارات الشابة، بالرغم من أنه يعتبر أحد أبناء جيل سابق. وتعتبر آراؤه فى فن الممثل من أنضج التنظيرات المعاصرة فى هذا الشأن، وهى فى النهاية تكثيفٌ لتقديم وجهة نظر متطورة.

### يقول جان لوى بارو:

«إن انغماس فنان المسرح فى نفس العمل فترة طويلة من عمره، يجعله يعطى أحياناً أهمية كبيرة لتفاصيل صغيرة، ويُفعل القوانين الأساسية التى تحكم الأداء الصحيح للممثل».

ثم يتحدث بارو عن خمس قواعد أساسية، على الممثل ألا ينساها:

#### ١ - يجب على الممثل أن يجعل نفسه مسموعاً ومفهوماً:

ولا شك أن هذه القاعدة تُعتبر الشرط المبدئى لأن يضع نفسه فى موقف الأداء أمام جمهور ليس فقط احتراماً لمهنته، بل - وأهم من ذلك - احتراماً للجمهور وتقديراً للعلاقة التى تربطه به. غير أن هذه القاعدة تُعتبر بديهية إلى حد السذاجة إذا فهمت على المستوى المادى فقط، بمعنى أنه يجب أن يصل صوت الممثل إلى كل فرد من الجمهور أيّاً كان مكانه فى الدار المسرحية، وأن تكون مخارج حروفه سليمة بحيث تلتقط أسماع الجمهور الكلمة دون غموض، ذلك أن الإسماع والإفهام بهذا المعنى ليس فقط قاعدة فى فن الممثل، ولكنه قاعدة أيضاً فى الخطابة والإلقاء فى المحافل المدنية والدينية والسياسية، وفى أدب الحوار العادى فى الحياة.

وإذن فالإسماع والإفهام من الممثل يجب أن يُفسّر على أنه الفهم العلمى الصحيح للشخصية التى يؤديها، وللکلمة التى تريد هذه الشخصية أن تدفع بها إلى

الجمهور، والقدرة البدنية والعقلية والعصبية على أن يُوصَّل هذه الكلمة إلى الجمهور، دون لبس أو غموض، وإذا كان الإنسان العادى لا يحتاج فى حياته اليومية إلى مواهب غير عادية لكى يكون مسموعا ومفهوما، فإن الممثل يحتاج إلى الموهبة والدراسة والتدريب لكى يحقق ذلك على خشبة المسرح.

## ٢ - يجب على الممثل أن يُجيد الملاحظة والمحاكاة:

والإنسان العادى يلاحظ الطبيعة ويحاكيها بفعل الغريزة أو الضرورة، وخاصة فى مرحلة الطفولة، ولكن هذه الغريزة يجب أن تتطور بالممارسة والتدريب.

والواقع أن واجب ملاحظة الواقع عند الممثل لا يتوقف عند الحدود العادية أو المظهرية لهذا الواقع، فهى تتجاوز ذلك إلى التأمل، والتشريح، واكتشاف ما فى الواقع من منطق وفلسفة يكتنفهما كثير من البساطة واليسر والتلقائية أحيانا، وكثير من التعقيد والغموض والصيغة أحيانا أخرى.

إن علاقة الحب أو البغض أو غير هذا من العلاقات ليست علاقة نمطية تأخذ نفس الشكل فى كل الأحيان، بل إنها علاقات نسبية تختلف باختلاف كثير من الظروف الشخصية والموضوعية، ولهذا فإنها تأخذ من الأشكال والأوضاع مالا نهاية له ولا حصر. ويقرر بارو بأن هناك طريقتين للملاحظة (طريقة شخصية وطريقة موضوعية)، والفرق بين الطريقتين ينحصر فى القدرة على التخيل والإبداع والتفسير: فلو أننى لاحظت وردة ناضرة حمراء على غضها فى حديقة غناء ملاحظة موضوعية، فإننى سأدقق النظر فى شكلها وحجمها ولونها، وقد أدرس طريقة التكوين البديعة لأوراقها، وكيف أنها محمولة على كأسها الخضراء، وكيف تحيط بها أوراق الفرع فى تكوين رائع، وقد تتجاوز الملاحظة ذلك إلى دراسة العلاقة الحميمة بين الوردة والفرع والساق والجذر الممتد فى الأرض السوداء. فإذا أغمضت عيني أو استدرت أو انصرفت عنها، فإننى سأكون قادرا على تذكر هذه الوردة كما رأيته بالتفصيل، بحيث أستطيع أن أضعها أو أن أرسمها بدقة كما هى.

## الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

أما الملاحظة الشخصية فستتجاوز الحدود المادية لموضوع الملاحظة إلى إسقاط شخصى، وعندئذ يمكن أن أسأل نفسى: لو أننى هذه الوردة، أقف هكذا معتزاً فخوراً على هذا الفرع، أتلقى أشعة الشمس الدافئة، وتتراقص حولى طيور السماء.. ولكن هذه النحلة القاسية تقف على أم رأسى وتمد خرطومها إلى عروقى لتمتص الرحيق الذى بمنحنى الحياة والنضارة والشباب، بيد أن النحلة لا تفعل ذلك عن أنانية، فهى لن تحتفظ بهذا الرحيق لذاتها بل ستحوّله إلى شهد طيب تمنحه للإنسان.. يا للرائحة الذكية التى أنشرها فى الجو فتكون متعة للرائح والغادى، فوق متعة النظر، ولكن ها هى ذى يد خبيثة تمتد إلى وقد جذبتُها برائحتى الذكية فتقطعنى وتحرمنى من علاقة الأمومة التى تمنحنى الحياة... أيها الإنسان.. تستمتع برائحتى لحظات، وخلال هذه اللحظات يكون الموت قد تسرب إلى أوصالى؟ فلماذا أنت صانعُ بى هكذا؟.. ستقذف بى جثة هامدة فى صندوق النفايات.. الموت.. هل هو العدم؟ أم هو بداية قصة جديدة؟.. إلخ.

ولا شك، أن هذا النوع من الملاحظة يساعد الممثل على تطوير استعداداته للمحاكاة فى إطار بعيدٍ عن التقليد السطحى، وأقرب إلى فن الشعر والملاحظة والمحاكاة عند الممثل، عملية تصاحبه طيلة حياته المهنية لتكسبه وتكسب منه نوعاً من الأصالة والصدق، وكلّما كان رصيده من ملاحظة الواقع غنياً ومُنوّعاً، كلما اكتسب أدائه غنىً وصدقاً وتأثيراً. وعلى الممثل بطبيعة الحال أن يبدأ بنفسه التى هى أقرب الكائنات إليه، ليس فقط فى يقظته، بل وفى أحلامه.

### ٣ - الأصالة والصدق:

قلنا إن رصيد الممثل من الملاحظة المستمرة للحياة بجانبها: الطبيعة وما وراء الطبيعة، وقدرته على محاكاة ذلك فى إطار من الإبداع، هما السياج الأمين لضمان صدق أدائه، أو ما يسمى بمشابهة الواقع Verisimilitude.

وإذا كان استانسلافسكى يضع على لسان الممثل سؤاله الخالد: «.. لو أننى ..» أمام كل شخصية يؤديها، بل وأمام كل لحظة من لحظات حياة هذه الشخصية،

~~~~~ الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل فى العالم

لكى يُوصَّله إلى الصدق والأصالة، فإن بَارُو يضع هذه الأسئلة، من أين وكيف أتيت؟.. وإلى أين أنا ذاهب؟.. وفى أى حالة أنا؟.

وعلى الممثل أن يطرح على نفسه هذه الأسئلة فى كل لحظة من لحظات العرض، حتى وهو خارج الكواليس.

٤ - القدرة على التواء مع المناخ: أو مع الأجواء الداخلية والخارجية التى تتبع من الشخصية وتحيط بها Environment وعلى الممثل دائما أن يطرح على نفسه هذا السؤال: ماذا أفعل هنا؟.

ولقد تعتبر هذه القاعدة من أعقد ما كشف عنه چان لوى بارو، ذلك أنها تكشف فى الواقع عن المعادلة الصعبة التى يصنَّعها الممثل بين ذاته وبين الشخصية التى يؤديها. والممثل الذكى يستطيع - من خلال العلاقة التى يبنها مع الأشياء التى يحملها أو التى تحيط به، أن يُجسِّد بدقة ما تُريد الشخصية أن تُصَرِّح به، وما يريد لها أن تخفيه.

٥ - سيطرة الممثل على أدائه Control:

إن مراقبة الممثل لنفسه - داخليا وخارجيا - أثناء أدائه، من أهم القواعد التى يجب أن يلتزمها، ومن أخطرها أثرا، ليس فقط بغية تحاشى كثير من المخاطر التى يمكن أن تنجم عن فقدان السيطرة، مما قد يُعرِّض غيره من الممثلين أو يُعرض الجمهور، أو على الأقل الموجودات على خشبة المسرح، أو فى الدار المسرحية نفسها لكثير من المخاطر والقتل والحرق والكسر.. إلخ.

بل وهذا هو أخطر موضوع لسيطرة الممثل على أدائه - لخلق التوازن اللازم - فى العلاقة بين الممثل والشخصية التى يؤديها.

وسيطرة الممثل على أدائه ومراقبته له، يتصلان اتصالا مباشرا بقاعدة الصدق فى الأداء. ويقتضينا الأمر هنا أن نطرح سؤالا جديدا فى هذا الخصوص: هل الصدق المطلوب هو صدق الممثل أو صدق الشخصية؟ ولا شك أن هذا السؤال يَطْرَح بدوره مرة أخرى قضية التأخى بين ذات الممثل وذات الشخصية، وهل هو تأخٍ

الباب الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم
اندماجي يصل إلى قَنَاءِ الْوَاحِدِ فِي الْآخِرِ؟ أم هو مجرد جَوَارِ حَسَنٍ يَمْنَحُ فِيهِ الْمَثْلُ
من ذاته غذاءً وَحَيَاةً لِلشَّخْصِيَّةِ؟!

إنه الرأي المعتمدُ من رجال المسرح وفلاسته المعاصرين وكثير من السابقين:
ذلك أن الاندماج والتقمُّص رأى مرفوضٌ على أرض الواقع والمنطق. وإذن فالممثل
والشخصية كائنان حاضران ومتجاوران دائماً، لا يغيب أحدهما لحظة عن مناخ العرض
المسرحي، حتى ولو لم يكن الممثل حاضراً أمام الجمهور على خشبة المسرح، فكثيراً ما
يكون الممثل في الكواليس، بينما الشخصية حاضرة على الخشبة، أو حاضرة في ذهن
الجمهور. وتتضح صِحَّةُ هذا المذهب إذا أخذنا بمذهب بريخت في الأداء الملحمي، حيث
يَحْمِلُ الممثل الشخصية على كَفِّهِ لِيَعْرِضَ سلوكها على الجمهور، وهو كثيراً ما ينتقد
هذا السلوك أو يسخر منه ويلمزه، أو يستفز الجمهور ليسلك كما تسلك.

وعلى ذلك فإن الممثل يجب أن يكون صادقاً في عرض الشخصية، كما أن
الشخصية يجب أن تكون صادقة في سلوكها، صدقا لا يَدَعُ مجالاً للشك في أنها
شخصية حَيَّة (قارن هنا تصوير «بيراند يلو» الرائع للعلاقة بين الابنة والممثلة في مسرحية
ست شخصيات تبحث عن مؤلف). وكنتيجة منطقية لهذا التحليل، فإن صدق الممثل
يأخذ اتجاهها يختلف في طبيعته عن صدق الشخصية في ممارستها لكل تفصيله من
تفاصيل سلوكها، بينما الممثل مُطَالَبٌ بالصدق في قيادة هذه الشخصية نحو أهدافها،
الأمر الذي يصل بالممثل أحياناً إلى أن يطرح على نفسه هذا السؤال: إنني صادق كل
الصدق في أدائي، ولكن بالرغم من ذلك، هل الشخصية التي ألبها صَادِقَةٌ حقاً؟

بالإضافة إلى هذه القواعد الخمسة، وحرصاً من «جان لوى بارو» ألا ينتهي فن
الممثل إلى تجريده من قضية الشِعْر والسحر، فإنه يُنَبِّه إلى ما يقتضيه الإبداع الفني من
قدرة الفنان على «التحليق والتحول» من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة الشعرية (الفنية)
Transposition دون أن يكون في هذا أدنى تأثير على قاعدة الصدق.

وينبه بارو في النهاية إلى أهمية قدرة الممثل على تحقيق لحظة «الارتخاء»
Relaxation بما يؤكد قدرته على الإبداع وعلى السيطرة والمراقبة. والارتخاء المطلوب

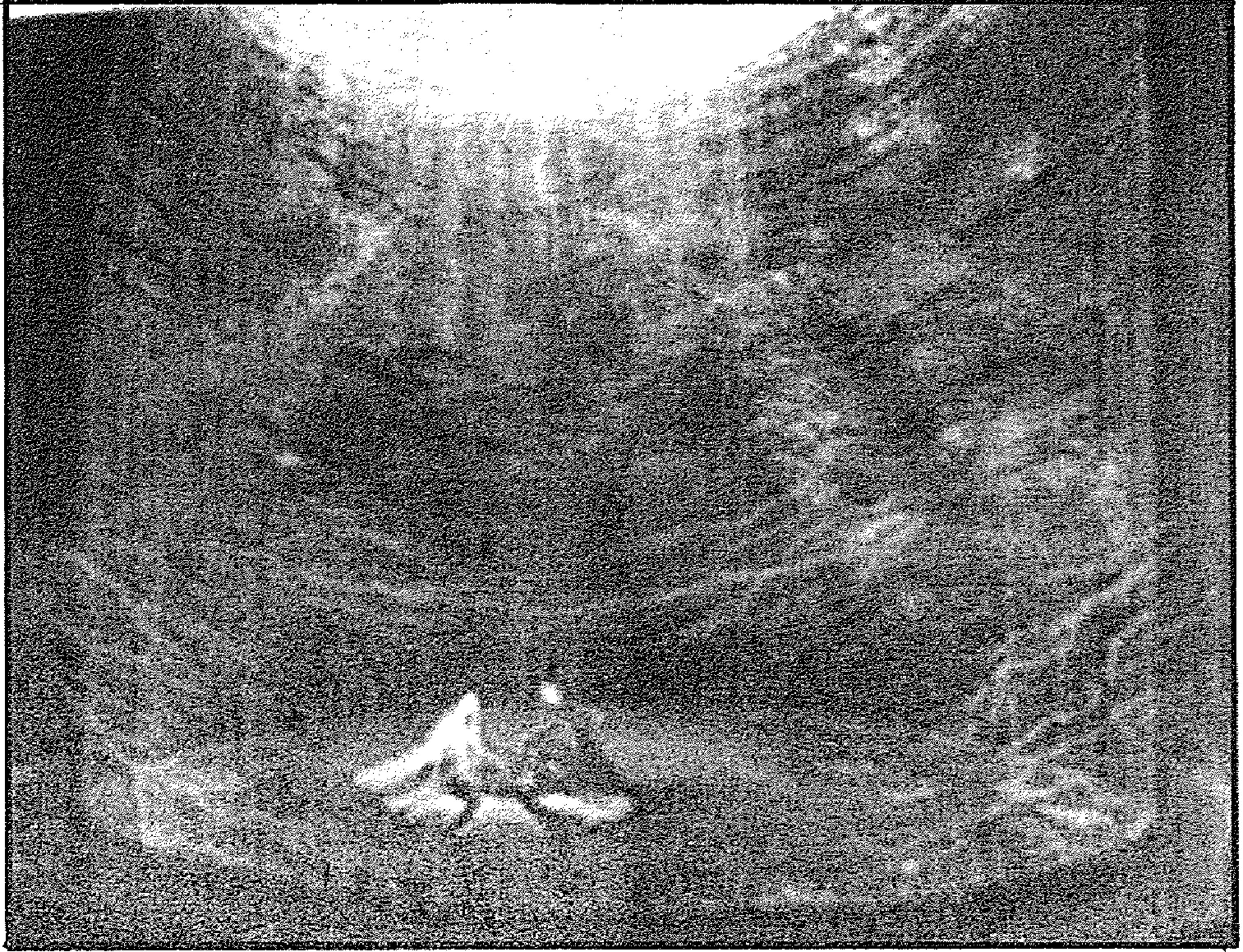
البار الرابع - أهم أساليب التمثيل في العالم

ارتخاء عضلياً ونفسياً ومعنوياً، وهو أقرب ما يكون لما يمارسه لاعبو اليوجا. ونستطيع أن نجد في كتابات استانسلافسكى، وبوجه خاص في كتابه «إعداد الممثل» كثيراً من التمرينات التي تُوصّل إلى تحقيق الارتخاء. وأهم الوصايا التي يقدمها استانسلافسكى في هذا السبيل: أن ينفُضَ الممثل أحذيته مما علق بها من الأوساخ قبل أن يدخل المسرح، ومعنى هذا أن يتجرد الممثل عند دخوله إلى خشبة المسرح من كل ما يشغله عن الإبداع، وعن التفرغ لأداء شخصيته.

الشعور Emotion:

ثم يتحدث جان لوى بارو عن الشعور عند الممثل، وهو حديث شبيه بالحديث عن الصدق: هل تحيا الشخصية بشعور الممثل الحقيقي؟.. والإجابة على السؤال تقتضينا أن نعود إلى مذهبنا في فلسفة العلاقة بين الممثل والشخصية.. إنها علاقة جوار يقود خلالها الممثل الشخصية أثناء سلوكها بوعى وسيطرة كاملين. ومعنى هذا أن الممثل لا يلجأ في لحظة من اللحظات إلى شعوره الحقيقي - لأن الشعور حقيقة وقتية تزول بزوال المؤثر وتُصبح ذكرى - وإن كان الممثل يستعين برصيد ملاحظاته ومن بينها رصيد الذاكرة الشعورية. ويقول (بارو) في هذا المجال: «استطيع أن أقول بكل اقتناع أن الشعور ظاهرة خادعة».

ومعنى هذا أن بارو يُسلّم بأن الممثل يجب ألا يلجأ إلى شعوره الحقيقي، أو إلى جهازه العصبى في تجسيد عواطف الشخصية ومسارها النفسى (الفردى والاجتماعى)، ويجب عليه أن يتمكن من التقنيات التي تحل محل الشعور الحقيقي.. إن الممثل يَبْكِي حقاً في لحظة من لحظات الأداء، ولكنه بُكاءٌ تَقْنِيٌّ قد يستعين في استحضاره بالذاكرة الشعورية على الأكثر.



للأضواء المسرحية - خاصة الملونة منها - أثر على
المناظر والتكوين المسرحي، ويمكن للمخرج من خلالها
أن يُعطى ويوصل التأثير الروحي أو الوجداني للمتفرجين

خاتمة

السرفى نجاح بعض المسرحيات الرديئة

كثيرا ما نسمع بعض الكتّاب المسرحيين يُعجبون ويسخرون حينما يطالبهم المخرجون المثقفون والنقاد الموضوعيين بضرورة التفرغ والدراسة لطرق كتابة المسرحية الجيدة. وهم بالطبع لن يتجهوا مثل هذا الاتجاه السليم، ولن يتخلوا عن طُرُقهم السهلة بقصد كتابة مسرحية جيدة، مادامت مسرحياتهم التى لا تساوى الورق الذى كُتبت فيه، تُدرّ عليهم من الأرباح الألوف، وعلى منتجيتها الملايين.

فماذا وراء هذه المسرحيات الناجحة يا ترى؟

إنه كلما كان جمهور النظارة على إلمام مسبق بالمشكلة التى تتضمنها المسرحية، ومست هذه المشكلة طبقات مختلفة ومتباينة من الجمهور، بحيث تجيء الذروة الدرامية المسرحية فتضاعف من شعور وانتباه المشاهدين، أصبح النظارة مسحورين بالمشكلة التى بنيت عليها المسرحية، فنراهم يتحيزون فكريا واجتماعيا لأحد الأطراف، إنطلاقا من مستواهم الاجتماعى، وثقافتهم وميولهم، وعُقَدَهم، وطموحهم، أو حِقْدَهم الطبقي، حتى إذا جاءت نهاية المسرحية وأرضت فى حلها الأطراف جميعا، عمّ الجميع السعادة والمسرة، بمعنى أن مشاركة الجمهور نفسه بنصيب فعّال فى العمل المسرحى، يبعث الحياة فى الشخصيات، برغم سذاجة وتسطيح مواقف المسرحية وبنائها الدرامى ككل.

وبعض شخصيات مثل هذه المسرحيات شخصيات جديدة على الجمهور.. بمعنى أنها شخصيات تُذهل الألباب بما فيها من فجور جنسى فى اللفظ والحركة، أو جو شبه بهيمى فى التصرف وفى الملبس.. والجمهور ينظر إلى مثل هذه المسرحيات (الشخصيات) مشدوها وكأنه ينظر إلى أول إنسان يهبط إلينا من القمر، وقد وقف أمامه على خشبة المسرح، وبالتالى فإن جمهور المشاهدين - الذى يشقى طول يومه فى العمل - يجد فى هذه الشخصيات مُتَنَفِّسا طبيعيا له، فهو لا يشعر فى صميمه أنه أحسن وأسعد حالا من هذه الشخصيات، برغم ما قد يتمتع به من حياة رَغْدَةٍ أو غِنًى فاحش.

خاتمة

ومثل هذه المسرحيات تشتمل بالطبع على شخصيات، لكنها شخصيات محرومة من النُمو، إذ هي لا تهدف إلى شيء قدر ما تهدف إلى عرض هذه المخلوقات المنحلة. والجمهور يتوجه لمشاهدة هذه المخلوقات وهو فى شبه نوم مغناطيسى.

وبعض هذه المسرحيات يجد الجمهور فيه لذة عند مشاهدتها، لما فيها من ألوان الرعب التى تقشعر لها الأبدان، ومثل هذا النوع (الصراع المرعب) ينسى المتفرج هذا العالم ومشاكله التى لا تنتهى وينقله إلى عوالم أخرى.. وهدف المؤلف مع المخرج فى هذه المسرحيات هو أن يُشغِل الجمهور بأمور تافهة ولكنها مُشوقة.

كما أن فترة ما بعد الحروب فى أى بلد من بلاد العالم، أى الفترة الزاخرة بأغنياء الحروب، والتى يكون فيها جمهور المسارح جمهوراً قد تعب من الحروب وآثارها، وضاق بها ذرعاً، فنراه مشوقاً ومُقبلاً على مشاهدة المهازل إقبالاً شديداً، فيسرع تجار الفن المسرحى لجمع الأموال منه، متاجرين بالآمه حتى ينسى دوى القنابل وضجيج الحرب التى مرت به، وأثرت على حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية، لذا نرى الجمهور متجاوباً مع مثل هذا الإسفاف، آملاً فى هدوء الأعصاب واضطرابها، ورغبة فى الاسترخاء والاستسلام لتخدير يستلذه.

وأغلب هذا النوع من المسرحيات قطعة من المهازل «الفودفيل» حسنة البناء، أما شخصياتها «فكاريكاتيرات» مُسَلِيَّة لا يتصل واحد منها بالآخر مطلقاً، فلكل منها هواياته وحاجياته وخصائصه.. وكل هم المؤلف لهذه المسرحيات هو إشراك هذه الشخصيات فى مشروع يجمع الأخلاق، وهدفه الأول هو إضحاك الجماهير على غرابة تصرفات الشخصيات المليئة بالأشياء المستهجنة، والألفاظ النابية.

والصراع - فى مثل هذه المسرحيات - يكون عادةً مبالغ فيه، وبالأحرى مبالغ فى تأكيده، كما أن الشخصيات تتحرك بسرعة البرق، من قمة عاطفية إلى قمة عاطفية أخرى دون مُبرر درامى.. وبالتالي لا تبدو الشخصيات إلا فى بعد واحد فقط من الأبعاد الثلاثة التى يجب أن تتوافر لكل شخصية مسرحية.. بجانب ما تمتلأ به مثل هذه المسرحيات بالافتعالات والانفعالات المبالغ فيها، والأعمال السطحية المُلَفَّقة، وهذا كله يمسخ المسرحية ويفقدها أى معنى درامى.

وكتاب الملاحى الوضعية يُقَحِّمون على النص المسرحى رقصات جماعية أو أغان فردية لبعض الممثلين والممثلات، حتى يتيحون لمنتجى هذه المسرحيات ومخرجيها الفرصة لزيادة البهرجة والزخرفية، والتغالى فى الملابس، وحشد المسرح دون مُبرّر درامى بمجموعات الراقصين والراقصات - رغبةً فى الإبهار المسرحى الذى يستحوذ على عقل وقلب المشاهد، ويجعله كالتائه فى مشاهدة العمل الدرامى، وتطوّر شخصياته على المسرح - ويصبح المُشاهدُ مبهوراً بكثرة العدد على المسرح، مُفكراً فى كثرة التكاليف المالية، أكثر من تركيزه على المحتوى الدرامى الفنى المُقدّم له، والذى يَضَعُف فى حقيقته.

وخير نصيحة نسديها إلى كُتّابنا المسرحيين - خاصة الشباب منهم - ألا ينكبوا فيما يشبه الحمى على كتابة مسرحيات نصف مهضومة، بحجة أن بعض المنتجين أو المخرجين ينتظرون فراغهم منها على أحرّ من الجمر لكى يأخذوها منهم.

إن المسرحية التى تُكتب بدافع الحصول على إيراد الشباك فقط، تخرج من قلم الكاتب فقيرةً ينقصها الإخلاص والصدق والحرارة. كما أن شخصياتها تكون هزيلة، بل ميتة لا تنمو ولا تتطور.

كما أن المسرحية الهزيلة التى يُرصدُ لها المبالغ الطائلة للدعاية الفنية، بقصد الهجوم على نفسية المتفرج فتدفعه للذهاب إلى المسرح لمشاهدتها ما هى إلا جريمة نصّب واحتيال أدبى وفنى، يرتكبها المؤلف والمخرج والممثلون والفنيون معاً، لابتزاز أموال الجماهير ومَلء جيوبهم بالمال.

افتقار حياتنا المسرحية إلى عامل الاحتراف وما ينتج عنه

يلاحظُ أن الفنان المسرحى المصرى، مخرجاً كان أم ممثلاً، يتوقف نموه الفنى عند استلام شهادة التخرج، علماً بأنه فى معظم بلدان العالم المتقدمة، وعلى رأسها إنجلترا، وفرنسا، وأمريكا، وغيرها من الدول المتطورة فى هذا المضمار، تُلحق مَسَارِحَ صغيرة أو قاعات أشبه بالاستوديوهات بمسارحها القومية، لتكون مَعَامِلَ للتدريب وزيادة الخبرة الفنية، ودوام صقلها لدى الفنان. وهذا يساعد كثيراً على تنمية مهارات كُلِّ من الممثل والمخرج فى مجال الإبداع الفنى.

وعلى سبيل المثال، هناك استوديو لهذا الغرض ملحق بمسرح «الرويال كورت» بلندن، وأيضاً استوديو ملحق بمسرح «الباربيكان»، حيث تسكن الآن فرقة شكسبير الملكية. وهناك أيضاً قاعة للتدريب المطلق بعيداً عن المسرحيات التى تعد للإخراج فى المسرح القومى البريطانى بلندن. وتجدر الإشارة إلى بعض المعامل المسرحية فى أمريكا، مثل استوديو الممثلين بنيويورك، وأيضاً استوديو الفنانة المخضمة «ستيلا أدلر». أما عن المخرج، فهو يخضع أيضاً لتدريبات الممثل، فهو يكتسب خبرة فى العمل تفيده عند إخراجهِ للعرض المسرحى حتى يصبح قادراً على توجيه الممثلين. وهناك نقطة على جانب كبير من الخطورة، وهى: خلو المسرح المصرى من مصطلح الإدارة المسرحية نظرياً وعملياً... بمعنى: أنك لا تجد خلف الكواليس من يقوم بهذه الإدارة المسرحية، بعد أن تحوّل - بقدرة قَادرٍ - كُلُّ مديرى الإدارة المسرحية إلى مخرجين، علماً بأن ألف باء المسرحية تبدأ بالمخرج الذى يضع العمل الفنى على خشبة المسرح، وما أن ينتهى من فترة التحضير، ومراحل البروفات حتى يُسَلَّم العمل إلى مدير الإدارة المسرحية الذى يعتبر رُبَّان العرض المسرحى فى ليالى العرض.

وقد يكون المخرج نفسه عامل من عوامل الافتقار المسرحى على مستوى الاحتراف، وذلك حينما يتعالى ويتعاضم على الممثلين والقائمين بالتنفيذ الفنى لمسرحيته. وعلى المخرج أن يضع أمام عينيه دائماً أنه يتعامل مع بشرٍ حساسين، إبداعهم


خاتمة

يتوقف على لغة العواطف والشفافية وحُسن المعاملة... كما أن عامل التشجيع مهم للفنان من ممثل أو مصمم، أو مُدرب، أو منفذ... فالتشجيع وقود الفنان لدفعه إلى الاجادة والتجويد، ولكن بلا إسراف، حتى لا يؤدي إلى الغرور الذي هو آفة الفنان.

كما أن في اختلاط كل شيء بكل شيء في عالم المسرح.. اختلاط المتعة الصاخبة بالفن الحقيقي، واختلاط «الأرتستات» من رجال ونساء بالفنانين الجادين... واختلاط كُتّاب المسرح الحقيقيين بمن لا علاقة لهم بالأمر كله، لعب الدور الرئيسي في محاولة تخريب الفن المسرحي في مصر، كما خلق امبراطوريات لأشخاص معينين سواء كانوا مؤلفين، أو منتجين، أو ممثلين، فنراهم بين الحين والآخر صارخين متمردين، أنا بالحق، وأنا بالباطل.

كما أن تعدد الفرق المسرحية الهزلية الطفيلية بالذات في حركتنا المسرحية، بما لا يتلاءم مع إمكانياتنا الفنية، قد خلقَ طبقةً من الطُفيليين الذين لا يربطهم بالفن أى رابط في كل مرحلة من مراحل الانتاج الفنى: فى التأليف، وفى الترجمة، وفى التمثيل، وفى الإعداد، وفى التنفيذ... إلى آخر هذا «الرواج» المسرحي بما يسيل فيه من مال غزير قد أغرى بعض كُتّاب القصة الذين وهبهم الله موهبة الفن القصصى ولا شيء غير الفن القصصى - بأن يُغيّروا مجرى فنهم ويكتبون للمسرح، دون أن يكون لديهم الاستعداد الطبيعى له.

وهناك نقطة جدية بأن تثار في هذا المجال... وهى ظاهرة اللامبالاة بالمتقنين المسرحيين، ومعاداة المسرح الشعبى الجاد، من خلال فرق مسرحية هدفها الأول الكسب المادى ولا غير، ومن خلال إخراج مسرحيات وعروض مسرحية هابطة المستوى والمحتوى، ويكون الرقص والغناء والاستكشات الفكاهية من العوامل الأساسية فى عرضها على الجمهور. وللأسف يُخرج لهذه الفرق مخرجون دارسون يفترض أنهم من دعاة الحركة المسرحية فى مصر. كما ظهرت فِرَقٌ مسرحية طفيلية أخرى، ليس لها هدف واضح غير تغذية برامج التلفزيون وساعات إرساله بمسرحيات

خاتمة  مُسَطَّحة ضحلة الشكل والمضمون، وتتسم بانخفاض المستوى، وضعف سلطان التقاليد المسرحية. وللأسف يُخرج هذه المسرحيات ويقوم بتمثيلها خريجو المعاهد الفنية المتخصصة نتيجة الإغراء المالى، ونتيجة لانفصال التقييم المادى عن التقييم الفنى فى مجالى المسرح والتلفزيون، مما دفع بهؤلاء الفنانين إلى عدم الولاء أو الانتماء للبيت المسرحى الذى ينتمون إليه، أو الرغبة فى التحلُّل من الارتباطات الأدبية، نتيجة للضغط المادية فى الحياة.... وبالطبع أدى هذا فى النهاية إلى ضعف المستوى المسرحى العام فى مصر.

ولللأسف، مسرحنا المصرى أحوج ما يمكن إلى مبادئ وأسس ملزمة لأخلاقيات المسرح. ولقد نظر استانسلافسكى إلى مشكلة أخلاقيات المسرح من ثلاث زوايا هى:

١ - سلوك الممثل فى المسرح.

٢ - سلوك الممثل خارج المسرح.

٣ - العلاقة بين الجوانب الفنية والإدارية فى المسرح.

والممثلون فى أغلب الحالات مسؤولون عن إدخال كل من ألوان الكراهية إلى المسرح، مثل الإشاعات، والدسائس، والاعتياب، والحقد، والأطماع، والأنانية.... لهذا يحذر استانسلافسكى الممثلين قائلا: «إنه لشيء غير لائق أن تغسل ملابسك القذرة أمام الناس، لأنك تكشف عن فقدان السيطرة على الذات، واحتقار كامل لكل ما هو محيط بك، وفى الوقت نفسه علامة على الأنانية، والإهمال العام، والعادات السيئة».

ولما كان المسرح يعتمد على العمل الجماعى للمجموعة، فإن تشجيع نظام «النجوم» يعتبر سلوكا غير أخلاقى فى المسرح، ويوجد نوعا من العداء والغرور والتمزق، ويؤثر هذا بالتالى على العرض المسرحى وتماسكه. وبالنسبة لكل عامل فى مجال المسرح يأخذ برأى استانسلافسكى القائل: «أحب الفن فى نفسك، ولا تحب نفسك فى الفن». عندئذ سنرى مسرحا أشد نهوضا، وأكثر تماسكا وصدقا فى الصُّنع والإبداع.

خاتمة

والنظام المسرحى الحقيقى مهم جدا لنجاح أية مسرحية، فبدون النظام لا يوجد فن مسرحى. ولا يعنى هذا إصدار الأوامر إلى الممثلين، لأنه لا يوجد مخرج يستطيع أن يحصل على المطلوب من الممثلين، أى الموهبة والإحساس، عن طريق إصدار الأوامر إليهم. وأفضل وسيلة للقباضين على زمام السلطة فى مسرح من المسارح، لكى يفرضوا إرادتهم على الممثلين هو أن يتبعوا الحكمة القديمة: «أيها الطبيب عالج نفسك أولاً»، وأن يحاولوا إقناع الممثل عن طريق ما يقدمونه من نموذج.

إن الفن المسرحى الصادق لا يمكن خلقه بواسطة القوانين أو اللوائح، ولا يمكن أن يفرض الجؤ الصيحى فى المسرح بنظام «الجملة»، ولكن، اللمسة الشخصية لها فائدتها العملية.

إن الصبر والتحكم فى الذات والحزم والهدوء، هى الصفات التى يجب أن تتوافر فى الرجل الذى يريد أن يمارس أية سيطرة فى المسرح. فالمخرج المسرحى يجب أن يضع فى اعتباره أن هناك كنوزاً روحية عظيمة، يمكن أن يساهم بها الممثلون الصادقون، برغم ما يعانون من إرهاقٍ لأعصابهم.

ومسرحنا المصرى أحوج ما يكون إلى مثل هذا المخرج الذى يفهم ما هو عمل الممثل الحقيقى، والذى يتوقف على حسن معاملته قوة ونجاح وتماسك العرض المسرحى. وليس معنى هذا أننا نطالب المخرج بدوام التسامح... لا...!!! بل فى بعض الأحيان يتطلب العمل فرض نظام صارم أشبه بالحكم العسكرى، لأن المخرج قد يضطر أحياناً إلى التعامل مع جموع قد تبلغ المئات من راقصين وعازفين وكومبارس... إلخ، فإذا لم يكن حازماً سادت روح عدم الإحساس بالمسؤولية.

ومن الخطأ أن نتوهم أن أخلاقيات المسرح لا تهتم إلا الممثلين والمخرجين، بل يجب أن يدرك كل العاملين فى المسرح ابتداءً من السعاة، والخدم، والفراشين، وبائعى التذاكر، حتى رجال الإدارة المسؤولين، أنهم يعملون فى خدمة المسرح، ويساهمون فى نجاحه - أى أن أى واحد يعطل عمل الإدارة لمسرح من المسارح، لابد أن يكون عدواً لهذا المسرح.

ولقد كتب استانسلافسكى عن ذلك فى مذكراته فقال :

«بينما يخلق الكاتب المسرحى والممثل الحالة المزاجية اللازمة على خشبة المسرح، فعلى إدارة المسرح أن تخلق حالة متجاوبة معها بالنسبة لرواد المسرح، وبالنسبة للممثلين - ويجب ألا تنسى أبدا أن المتفرج يشارك مشاركة إيجابية فى العرض المسرحى، وأنه يجب أن يكون فى حالة مزاجية سليمة، مثله مثل الممثل، حتى يستقبل الفكرة الأساسية للكاتب المسرحى أو المؤلف الموسيقى، والانطباعات التى يريد أن ينقلها إليه».

إن من واجب الهيئة الإدارية فى المسرح أن تضيف على حياة الممثل السرور قدر الإمكان... هذه هى أعظم مساهمة تقوم بها الإدارة بالنسبة للعمل الخلاق فى المسرح... عليها أن توفر النظام والهدوء.

إن القضاء على الضجة فى حجرة تغيير الملابس على سبيل المثال، تترك أثرا عظيما فى تشكيل الحالة المبدعة للممثل على خشبة المسرح، أما إذا كان جو المسرح كله لا يتلاءم مع الهدف الجاد للفن المسرحى، فسيواجه الممثل مهمة تتعدى حدود طاقته، وهى بالتحديد مهمة استثارة الجانب الأفضل فى نفوس المتفرجين، وإجبارهم على أن يُولُوا اهتماما لما يحدث على خشبة المسرح».

وختاماً نستخلص الآتى

- النص المسرحى إنما هو نص أدبى قد أُعِدَّ لأجل التمثيل، فطبيعته مزدوجة، إذ لا حياة له بغير أسلوب جميل يُشيع المتعة عند القراءة، كما أن قيمة هذا النص الفنية، وجوهره الأصيل لا يبرزان فى ملءِ القوة والكمال، إلا بفضل الإخراج والتمثيل.
- النص المسرحى يتشكل من قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج، وأداء الممثلين له. وغالباً ما يحدث أن النص الواحد يتعدد إخراجاً وتحويله بصور مختلفة، تتفاوت معه قيمة النص وصداه فى الجمهور. ومن هذا نخلص إلى أن النص المسرحى ليس فى الواقع سوى «حُجَّة» يستند إليها المخرج والممثل فى إبداع عمل مسرحى فنى.
- مصير المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف، والممثل والمخرج، فالمسرح فن لا يزدهر إلا فى العصور الذهبية من حياة الشعوب، وهو يحتاج أكثر من الفنون الأخرى إلى الجمهور الواعى، القادر على أن يتجاوب ويتفاعل معه.
- المخرج حرٌّ فى أن يلتزم بشكل البرواز المسرحى التقليدى، أو يَهْدِمَ حَائِطَهُ الرابع أو كل حوائطه معاً. هو حر فى أن يستخدم العناصر المسرحية، أو يهملها كلها أو بعضها.... حرٌّ فى هذا كله وغيره، بشرط واحد هو أن يكون عارفاً ما يهدف إليه.

النتيجة

النتيجة

إن تاريخ المسرح وتطوره في أمة من الأمم مقياس حضارى، وفنى، ومسار اجتماعى لهذه الأمة، يستفيد منه المؤرخ، والناقد، والباحث الاجتماعى.


ولما كان الفن يرمى إلى الخير، والفنان لا يكون فناناً إلا إذا كان الخير وحي فنه وغايته، فالفن رباط النفس بين الناس بكل وجودهم المادى والمعنوى، فى حياتهم الصاخبة الحائرة المضطربة. وحين ترتبط النفس بالناس على هذا المستوى، يصبح الفن رسالةً وقداسةً.

ولكى يُوصَّل المؤلف المسرحى هذه الرسالة إلى الجمهور، يجب أن تكون فكرة مسرحيته واضحة ناصعة، لا غموض فيها ولا إبهام. كما يجب أن تشتمل على عناصر الصراع اللازمة، وعوامل الحركة النابضة، والفكرة السيئة المهوشة، لا تُنتج إلا مسرحية سيئة مهوشة، لا تنمو شخصياتها ولا تتطور من حال إلى حال.

كما أن من واجبه أن يقتصد فى استعمال الكلمات، ولا يأتى منها إلا بالضرورة، وعليه أن يضحى بزخرف الكلام وحذلقته، فى سبيل الشخصية إذا اقتضت الحال، وذلك خير من التضحية بالشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى، والبرقشة البيانية.

وخير إخراج للمسرحية هو الإخراج الذى يسمح لكل شخص يشاهد المسرحية أن يتحرر من كل رأى يُفرض عليه فرضاً، بحيث ينفعل بالمسرحية على طريقته الخاصة، ومثل هذا الإخراج يمنح كل متفرج الحرية فى أن يُشبع مشاعره، ويشير أفكاره الكامنة فى نفسه، سواء كانت هذه الأفكار كامنة على نحو لا شعورى، أم على نحو شعورى تنتظر ضوءاً يساعدها على الوضوح والتبلور.

كما أن لحجم المسرح من ضيق واتساع، ولشكل بنائه، ونوع مناظره أثر ملموس فى تكييف البناء الفنى للمسرحية أدبياً وفنياً... كما أن أثر الجمهور فى تكييف النتائج

النتيجة  الفنى، لا يقل عن أثر الممثل والمخرج، فالجمهور له عقلية واتجاهاته الخاصة، وله رغباته وميوله التى تكون فى الأكثر تعبيراً صادقاً عن روح العصر.

ولكن من المؤسف أن هناك مسرحيات تنحدر بالمتفرج إلى الحضيض المُرّ، إذ تملق غرائزه البهيمية، وتمتدح ضَعْفَه، وتستهوّه باللهو الرخيص، والدعاية المبتذلة، فيسترخى أمامها مستسلماً وكأنها تُخدِّرُ ذهنه، وتُدَاعِبُ حسَّه وجسمه. وهناك، على نقيض ذلك، مسرحيات تسمو بالمتفرج ليخلق بقلبه وعواطفه فى أجواء النبل العليا، فتشجّد ذهنه بالتحليل النفساني الدقيق، وتحفزه على فهم العواطف والانفعالات التى تضطرم بها النفس، ذلك هو اللون من المسرحيات الذى يجدر بالمسرح تقديمه للجمهور، فالمسرح خير علاج ناجح ضد أمراض النفس والفكر - المسرح الرفيع بلا شك - أما المسرح الوضيع فلا يمكن أن تتفشى معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المعدية وغالبا ما تنتشر بسببه عيوب ذهنية لا علاج لها.

ويشارك فى هذا الانحدار المسرحى فى مصر - بطريق غير مباشر - بعض مُخرجى المسرح الذين يؤثرون اختيار المسرحيات التى تتيح الفرصة لاستعراض فنون الإخراج، وإبراز المناظر الجميلة، والمجموعات الكثيرة، وهكذا، تذوب موهبة وقدرة الممثل، وتتضاءل أفكار المسرحية أمام آلية وإمكانية وأبهة المناظر والإضاءة والملابس، متناسين بذلك أن المسرحية رأى أو فكرة، تتقمص صورة آلية، تتبدل وتتحول إلى آلة بفضل التمثيل والإخراج، وأن خير مسرحية هى التى تبعث الدفء العقلى والوجدانى عند جماهير المشاهدين، وأن فن الإخراج ووحى الكاتب وأسلوبه، وأداء الممثلين، وانفعال الجماهير - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط، أى بتدخل الممثل. فالممثل هو الحلقة الوسطى فى السلسلة التى تربط بين المتفرج والمؤلف. وهذا ما يؤكد لنا أن المسرحية لم تعد من عمل مؤلفها فحسب، بل أصبحت إلى حد بعيد من عمل ممثليها، ومخرجها كذلك. أما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ومخرجها ليستسلم لانفعالات الممثل فقط. فالممثل الموهوب هو الذى يَرْجِعُ إليه الفضلُ فى إبراز ما فى الأحداث، أو الشخصية، من عنصر تراجمى أو كوميدى، فطريقة أدائه على خشبة المسرح تفوق الألفاظ والكلمات المكتوبة.

النتيجة

أما المخرج المسرحى العبقري الناجح، فهو الذى لا يحاول فرض نظرية معينة من نظريات الإخراج، أو طريقة تمثيل معينة، بل يحاول أن يجعل الممثل، فاهما واعيا للمواقف والأحداث، والحوار، والشخصيات، وأبعادها، وتصارعها فى النص المسرحى، ويُرشده إلى أقصر الطرق الإنسانية، لتوصيل الهدف الذى اتفقت مجموعة العمل بالمسرحية عليه، مع تحذيره من مَكَاْمِنِ الزَّلَلِ التى قد يلقاها أثناء عملية صُنْعِهِ وإبداعه وابتكاره.

وأخير فالإخراج فنٌ كسائر الفنون، يقوم على الموهبة، والأصل فيه هو الطبع، والنظرة السليمة. ولكن مما لا شك فيه أن للاكتساب والتعلم أثرهما فى التنمية والصقل، وإعطاء أحسن النتائج، فالموهبة الأساسية فى المخرج إنما هى عمق الفهم، إلى جانب عمق الإحساس وانفساح الخيلة... ومؤهلات المخرج الناجح طَبَعٌ فى الفن، وسليقة فى الأدب، وعِرْقٌ فى فن الجمال، وعينٌ مُصَوِّر، وأُذُنٌ موسيقار. وإذن نستطيع أن نقول: أن الإخراج خَلْقٌ ذاتى، له مَقُومَاتُهُ الخاصة.

!

المراجع

(أ) المراجع العربية:

- ١ - طبيعة الفن ومسؤولية الفنان:
د. محمد النويهي، دار المعرفة ١٩٦٤م.
- ٢ - الإبداع والشخصية:
د. عبد الحليم محمود السيد، دار المعارف ١٩٧١م.
- ٣ - الإبداع والتوتر النفسي:
د. سلوى سامى الملا، دار المعارف ١٩٧٢م.
- ٤ - مشكلة الفن:
د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر.
- ٥ - الفن والجماهير:
عبد المنعم شemis، الدار القومية.
- ٦ - التمثيل والتمثيلية فى التمثيل العربى:
زكى طليمات، مطبعة حكومة الكويت ١٩٦٥م.
- ٧ - المسرح فى الشرق:
فوديون باورز، ترجمة: أحمد رضا محمد، دار الكاتب العربى.
- ٨ - دراسات فى النقد المسرحى:
د. محمد زكى العشماوى، طبع ونشر دار الكتب الجامعية.
- ٩ - فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما:
روجرم بسفيلد (الابن)، ترجمة: درينى خشبة.
- ١٠ - المخرج فى المسرح المعاصر:
سعد أردش، مطبعة حكومة الكويت، دار المعرفة.

- ١١ - المسرح التجريبي من استانسلافسكى إلى اليوم:
جيمس روس - ايفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر.
- ١٢ - المدخل إلى الفنون المسرحية:
فرانك م. هوايتنج. ترجمة: كامل يوسف، مطبوعات وزارة التربية (بدون تاريخ).
- ١٣ - الإخراج المسرحي:
هيننج نيلمز، ترجمة: أمين سلامة، الأنجلو ١٩٦١ م.
- ١٤ - التكنيك المسرحي:
فيليب فان تيجام. ترجمة: يوسف البدرى.
- ١٥ - الإخراج المسرحي:
كارل النزويرث. ترجمة: أمين سلامة، الأنجلو ١٩٨٠ م.
- ١٦ - علم المسرحية:
ألاردس نيكول، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الآداب ١٩٥٨ م.
- ١٧ - الدراما بين النظرية والتطبيق:
حسين رامز محمد رضا، الطبعة الأولى بمطبعة الحرية ببيروت ١٩٧٢ م.
- ١٨ - المسرح الفرنسى المعاصر:
لطفى فام، سلسلة مذاهب وشخصيات، الدار القومية.
- ١٩ - طبيعة الدراما:
د. إبراهيم حمادة. سلسلة «كتابك»، دار المعارف بمصر.
- ٢٠ - فن الشعر: أرسطو:
ترجمة: د. عبد الرحمن بدوى، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م.
- ٢١ - الأدب وفنونه:
د. محمد مندور، دار نهضة مصر.

٢٢ - المفهوم التراجيديدى والدراما الحديثة:

د. فوزى فهمى أحمد، مطبوعات المجلس الأعلى للفنون والآداب.

٢٣ - مسرحية «مكبث»:

وليم شكسبير، ترجمة: خليل مطران، دار المعارف.

٢٤ - الملهاة فى المسرحية والقصة:

ل. ج. بونس، ترجمة: إدوار حليم، الدار المصرية للتأليف.

٢٥ - تشريح المسرحية:

مارجورى بولتن، ترجمة: درينى خشبة، الأنجلو المصرية ١٩٦٢م.

٢٦ - المسرحية العالمية:

ألاردس نيكول، ترجمة: عثمان نويه، الجزء الأول، الإدارة العامة للثقافة.

٢٧ - الرواية الروسية فى القرن ١٩:

د. مكارم الغمرى، المجلس الوطنى للثقافة بالكويت ١٩٨١م.

٢٨ - دراسات فى الأدب والمسرح:

د. كمال عيد، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٦م.

٢٩ - فن المسرحية:

فرد ب. ميليت، وجيرالد ايدس بنتلى، ترجمة: صدقى خطاب. دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م.

٣٠ - فكرة المسرح:

فرنسيس فرجسون. ترجمة: جلال العشرى، دار النهضة العربية ١٩٦٤م.

٣١ - فن كتابة المسرحية:

لاجوس إجرى، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الأنجلو.

٣٢ - الأسس الفنية للنقد الأدبى:

د. عبد الحميد يونس، دار المعرفة ١٩٦٦م.

٣٣ - الأصول الجمالية للفن الحديث:

حسن محمد حسن، طبع ونشر دار الفكر العربى.

٣٤ - دراسات فى النقد المسرحى:

د. محمد زكى العشماوى، طبع ونشر دار الكتب الجامعية.

٣٥ - الأدب القصصى والمسرحى:

د. أحمد هيكى، دار المعارف ١٩٧١ م.

٣٦ - أسس الإخراج المسرحى:

ألكسندر دين، ترجمة: سعدية غنيم، هيئة الكتاب ١٩٧٥ م.

٣٧ - دراسات فى القصة والمسرح:

محمود تيمور، طبع ونشر مكتبة الآداب بالجماميز.

٣٨ - تجارب جديدة فى الفن المسرحى:

د. سمير سرحان، مكتبة غريب ١٩٨١ م.

٣٩ - الديكور المسرحى:

د. لويس مليكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١ م.

٤٠ - الموضات والأزياء:

بإشراف: ماريو فردونى، ترجمة: طه فوزى، المؤسسة المصرية للتألف والترجمة.

٤١ - الإضاءة المسرحية:

د. محمد حامد على، مطبعة الشعب ببغداد ١٩٧٥ م.

٤٢ - التكوين فى الفنون التشكيلية:

عبد الفتاح رياض، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية ١٩٧٣ م.

٤٣ - مذكرة الأستاذ/ شكرى عبد الوهاب:

تلخيص لرسالة ماجستير فى الإضاءة المسرحية بمعهد النقد الفنى عام ١٩٨٢ م.

النتيجة

٤٤ - فن الماكياج للسينما والمسرح والتلفزيون:

فنسنت . ر. كيهو، ترجمة: ثريا حمدان، دار الفكر العربى.

٤٥ - التكوين فى الصورة السينمائية:

جوزيف ماشيللى، ترجمة: هاشم النحاس، هيئة الكتاب، ١٩٨٣م.

٤٦ - حرفة المسرح:

أ. ج. برادبيرى و ر. ن هوارد، ترجمة: رأفت الدويرى.

٤٧ - فن الإلقاء:

عبد الحميد سليم، مطبعة دار النشر والثقافة بالاسكندرية.

٤٨ - فن الإلقاء:

عبد الوارث عسر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.

٤٩ - تدريب الممثل:

موريس فيشمان، ترجمة: نور الدين مصطفى، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

٥٠ - التمثيل والتمثيلية فى التمثيل العربى:

زكى طليمات، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٥م.

٥١ - فن الممثل العربى:

زكى طليمات، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١م.

٥٢ - إعداد الممثل:

قسطنطين استانسلافسكى، ترجمة: د. محمد زكى العشماوى، مكتبة نهضة

مصر، ١٩٦٠م.

٥٣ - فن التمثيل:

الدروس الستة الأولى، ريتشارد بولسلافسكى، ترجمة أنور المشرى، دار النهضة العربية.

٥٤ - حياتى فى الفن:

استانسلافسكى، ترجمة: درينى خشبة، مطبوعات الشرق، ١٩٥٩م.

٥٥ - المسرح التجريبي من استانسلافسكى إلى اليوم:

جميس روس - إيفانز، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع - ١٩٧٩م.

٥٦ - فن الممثل:

ل. كيارينى و ا. باربارو، ترجمة: طه فوزى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة.

٥٧ - فن المسرح:

استانسلافسكى، ترجمة: لويس بقطر، دار المعارف المصرية.

٥٨ - مذكرات للأستاذ نبيل الألفى:

عن (نظريات التمثيل) ألقاها بمعهد الفنون المسرحية أعوام ٦٦/٦٧م، ٨٠/١٩٨١م.

٥٩ - بعض أعداد مجلة (المسرح):

التي رأس تحريرها الدكتور / رشاد رشدى.

٦٠ - بعض أعداد مجلة (نادى المسرح):

التي رأس تحريرها الدكتور / سمير سرحان.

٦١ - د. أبو الحسن سلام، النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، المملكة العربية السعودية، الرياض، مكتبة النسيم المركزية، ١٩٩١م.

٦٢ - Bouffonneries 15-16، ترجمة: د. سهير الجمل، مصر، القاهرة، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

٦٣ - أندريه فيلييه، ترجمة: محمد مهدى قناوى، الممثل الكوميدي، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

النتيجة

٦٤ - لى ستيراسيرج، ترجمة: د. أحمد سنخسوخ، طريقة لى ستيراسيرج فى تدريب الممثل، مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م.

٦٥ - د. حمدى حسن، مقدمة فى دراسة وسائل وأساليب الاتصال، مصر، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٨٧م.

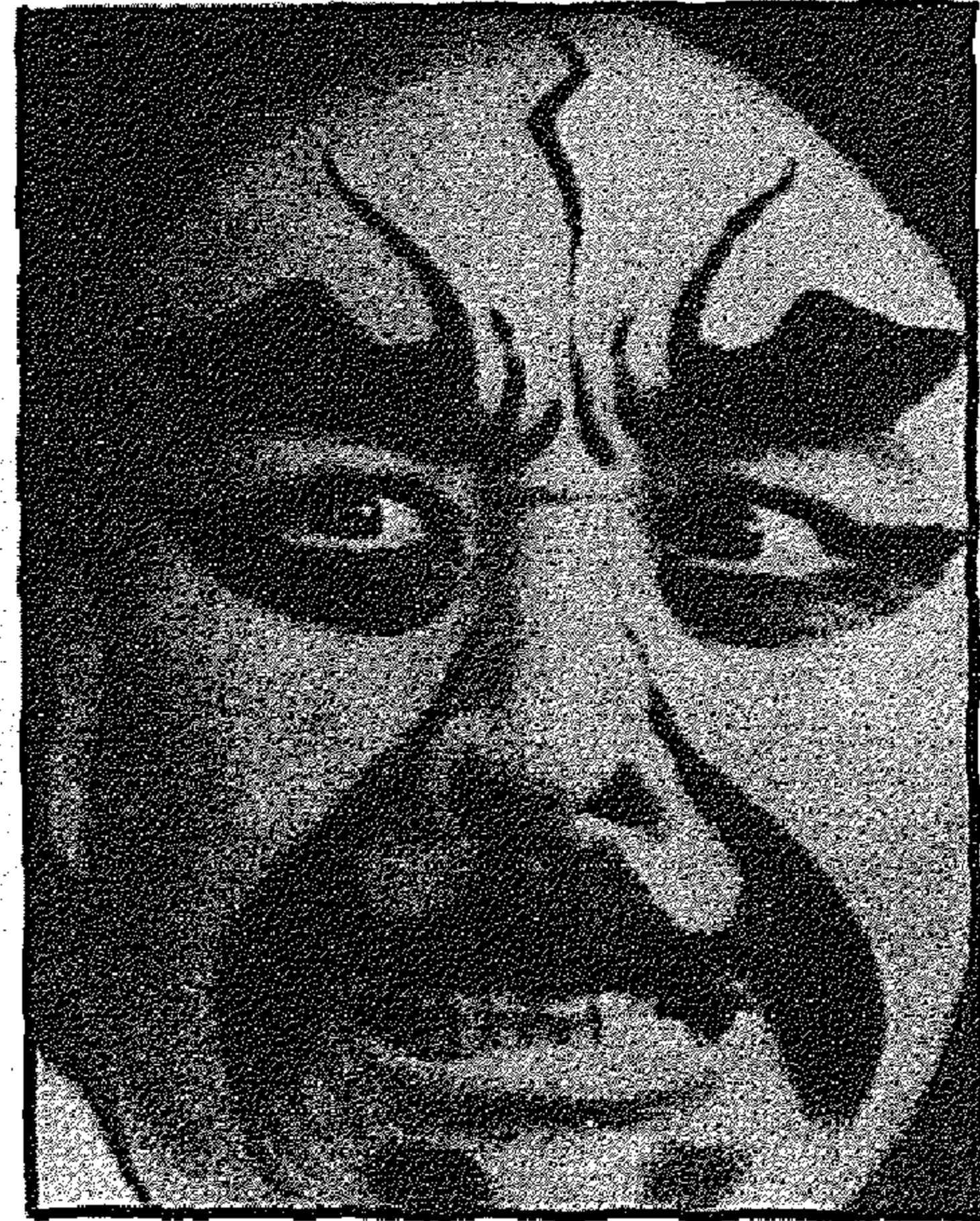
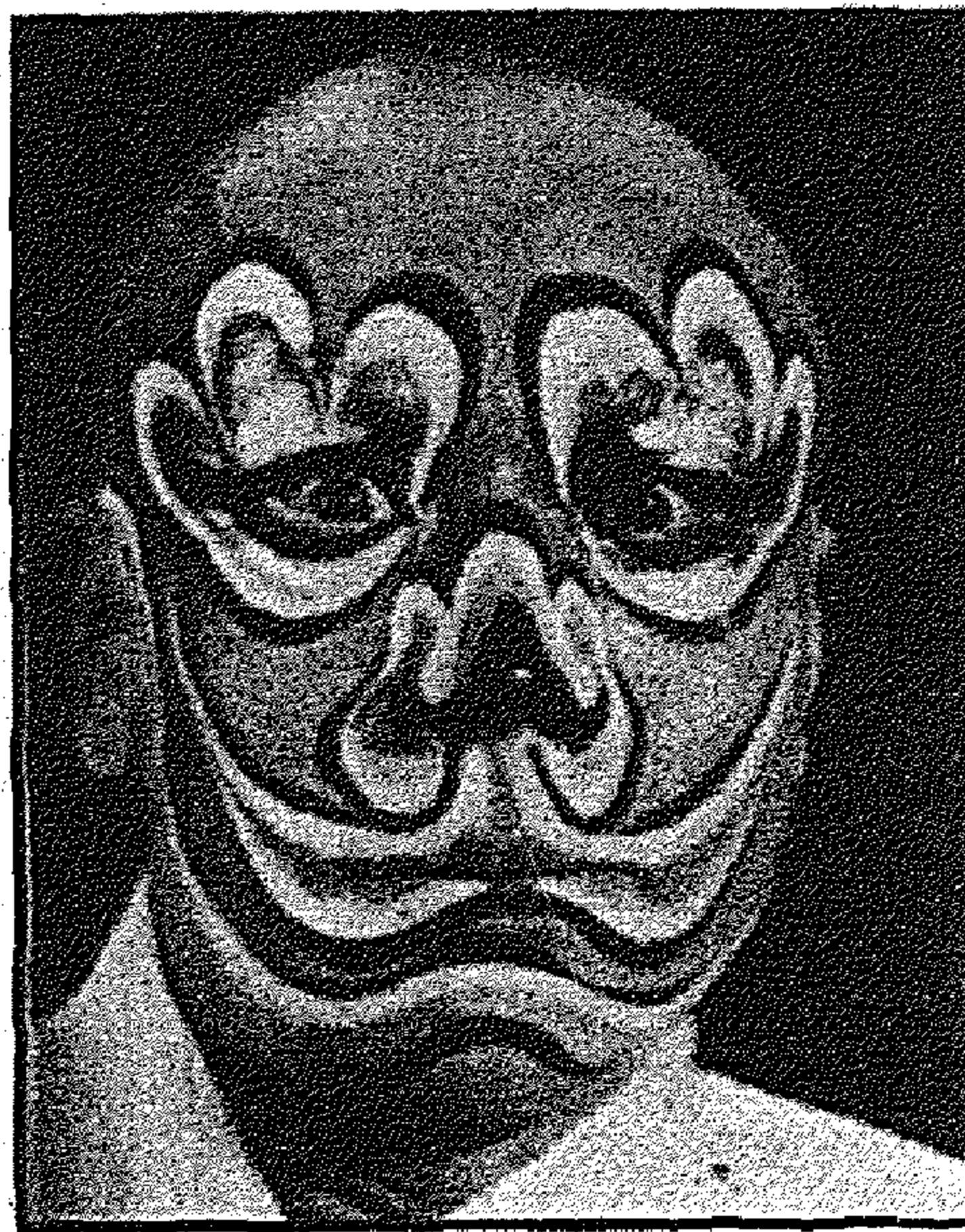
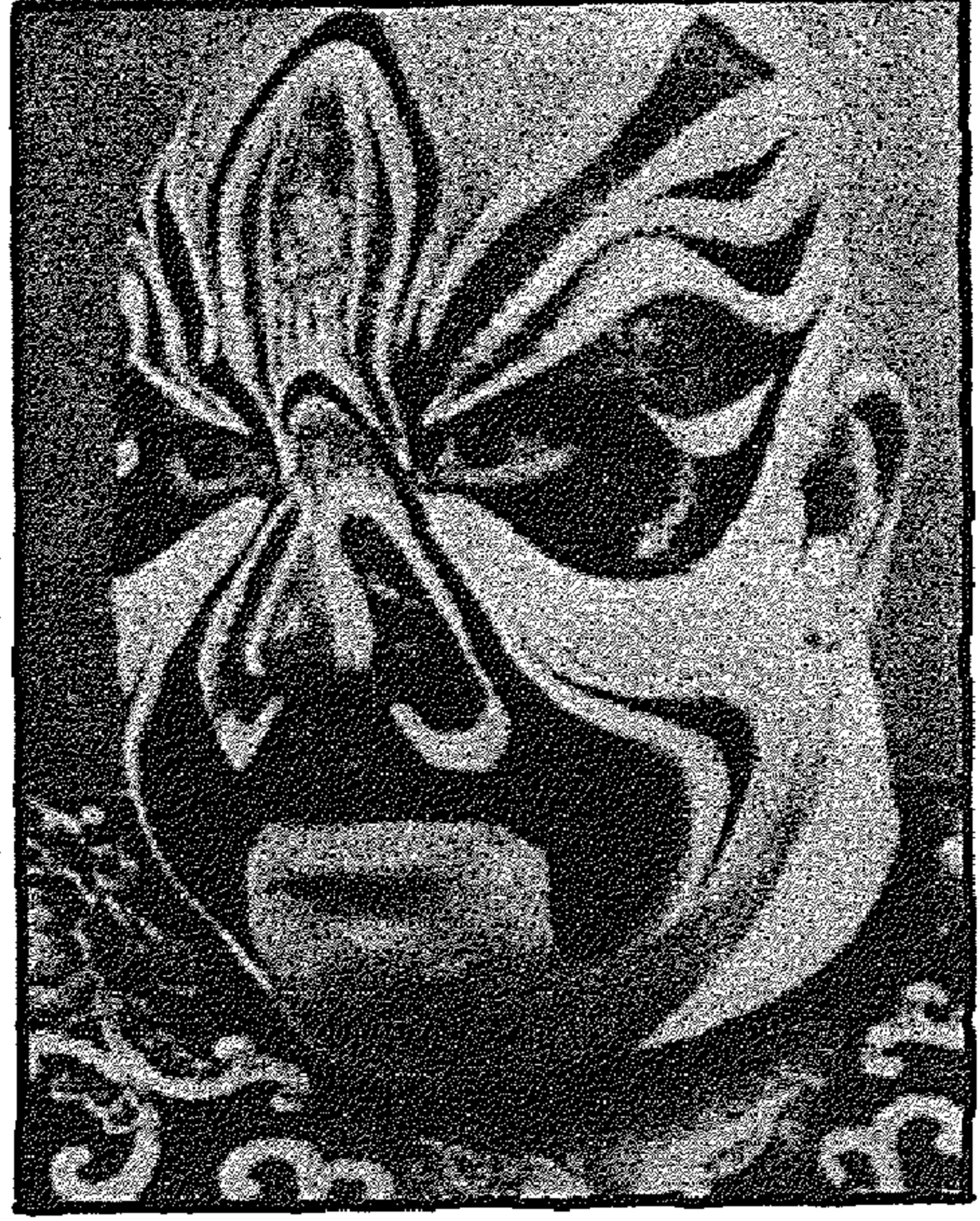
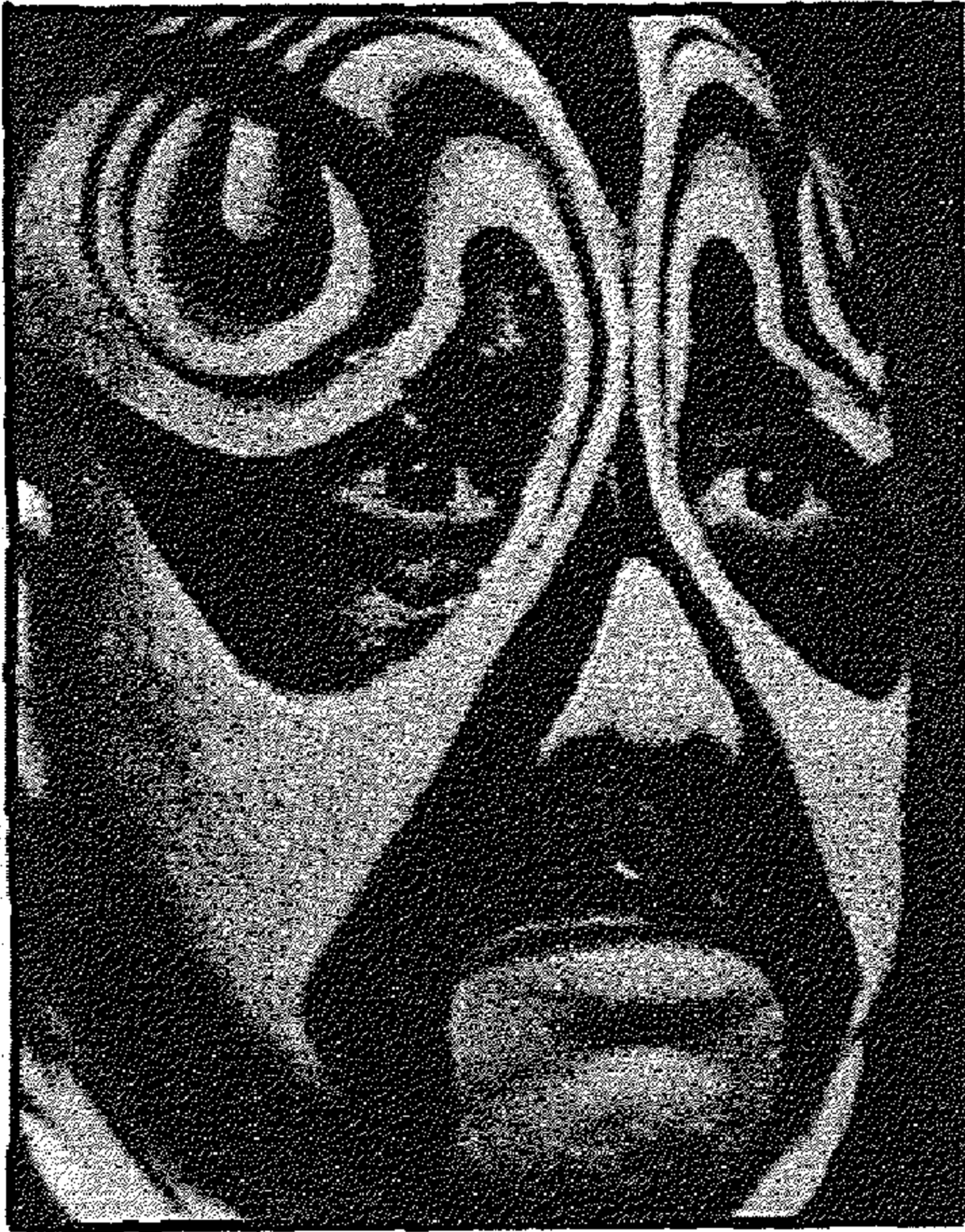
٦٦ - مارفن كارلون، ترجمة: د. منى سلام، فن الأداء (مقدمة نقدية)، مصر، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩م.

٦٧ - د. عثمان عبد المعطى عثمان، كوميديا الفن (ديالورتى) - تاريخها وتطورها فى أوروبا «مع صور توضيحية نادرة»، دار النشر السريع - مصر - القاهرة - ٢٠٠٠م.

(ب) المراجع الأجنبية:

- 1- The Live Theatre, By Hug Unit, Oxford University Press, 1962.
- 2- The Producer and The Play, By Nirman Marshall, mcdonald 1957.
- 3- Principals of Theatre Atrs, By Alberight H.N.Co. 1960.
- 4- The Director in The Theatre, By Hugh Hunt. Routledge 1954.
- 5- Play Directing, By Curtis Canfield, Holt, Reinhardt, 1963, Winston.
- 6- Moore. Sonia. The Stainslavski Method the Professional Training of Au Actor. New York, 1963.

الطُّور



أمثلة على تلوين الوجه في أوبرا بكين. من أعلى اليسار بحسب اتجاه عقرب الساعة: وجه بطل، شكل غير مستقر، شكل شخصي عفيف، شخصي قاسٍ ولكنه أحمق. «من أوبرا بكين بواسطة ألي (بكين ١٩٥٧م).



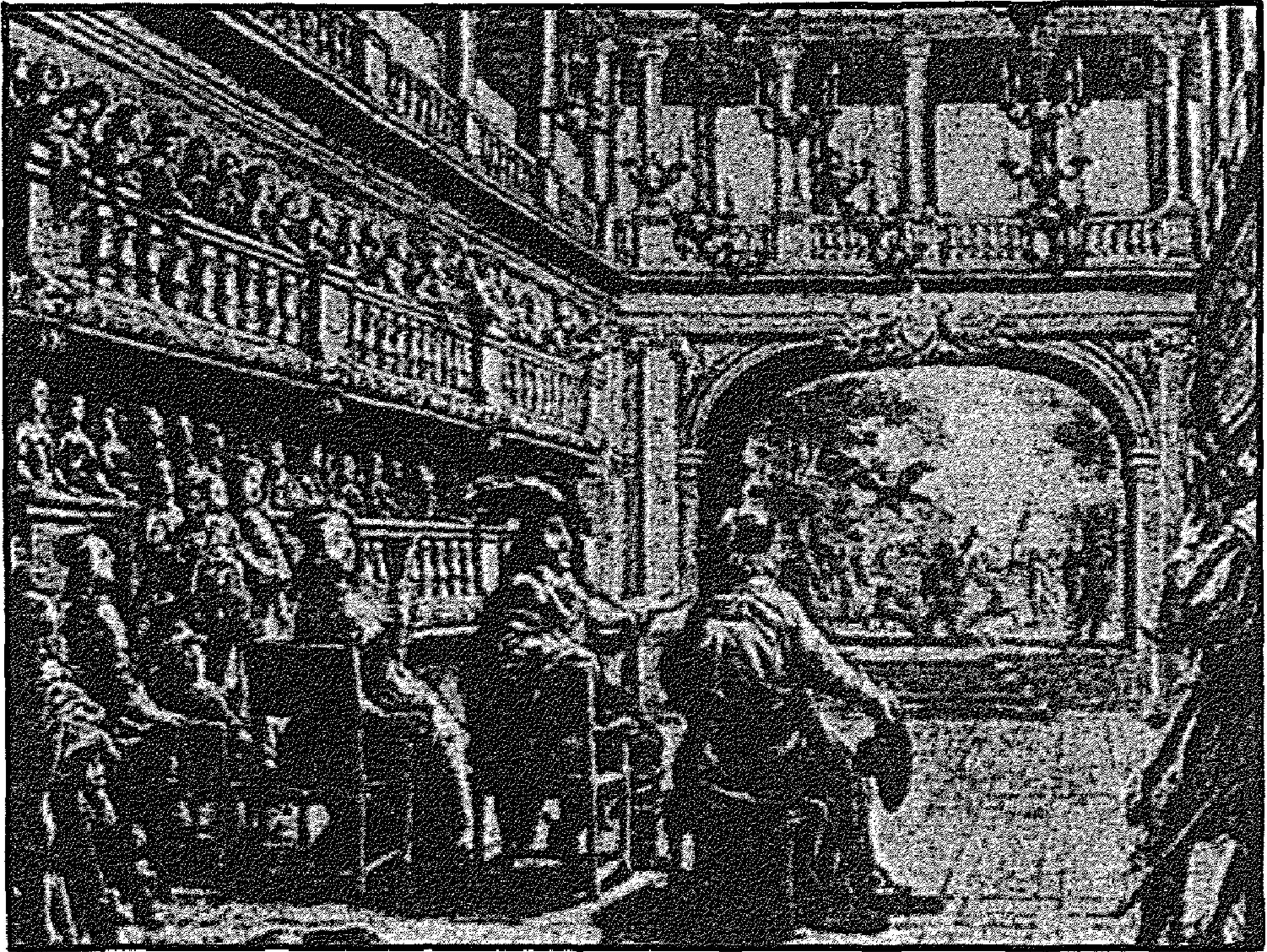
ثور شيلرازى.. تمّ تنفيذه فى وایمار عام ١٨٠٥م... قام بعملية النقش فى النترات
ج.س.اى. مولر بعد الرهان بواسطة ج.ل. أوبتيز... من متحف المسرح فى
ميونيخ.



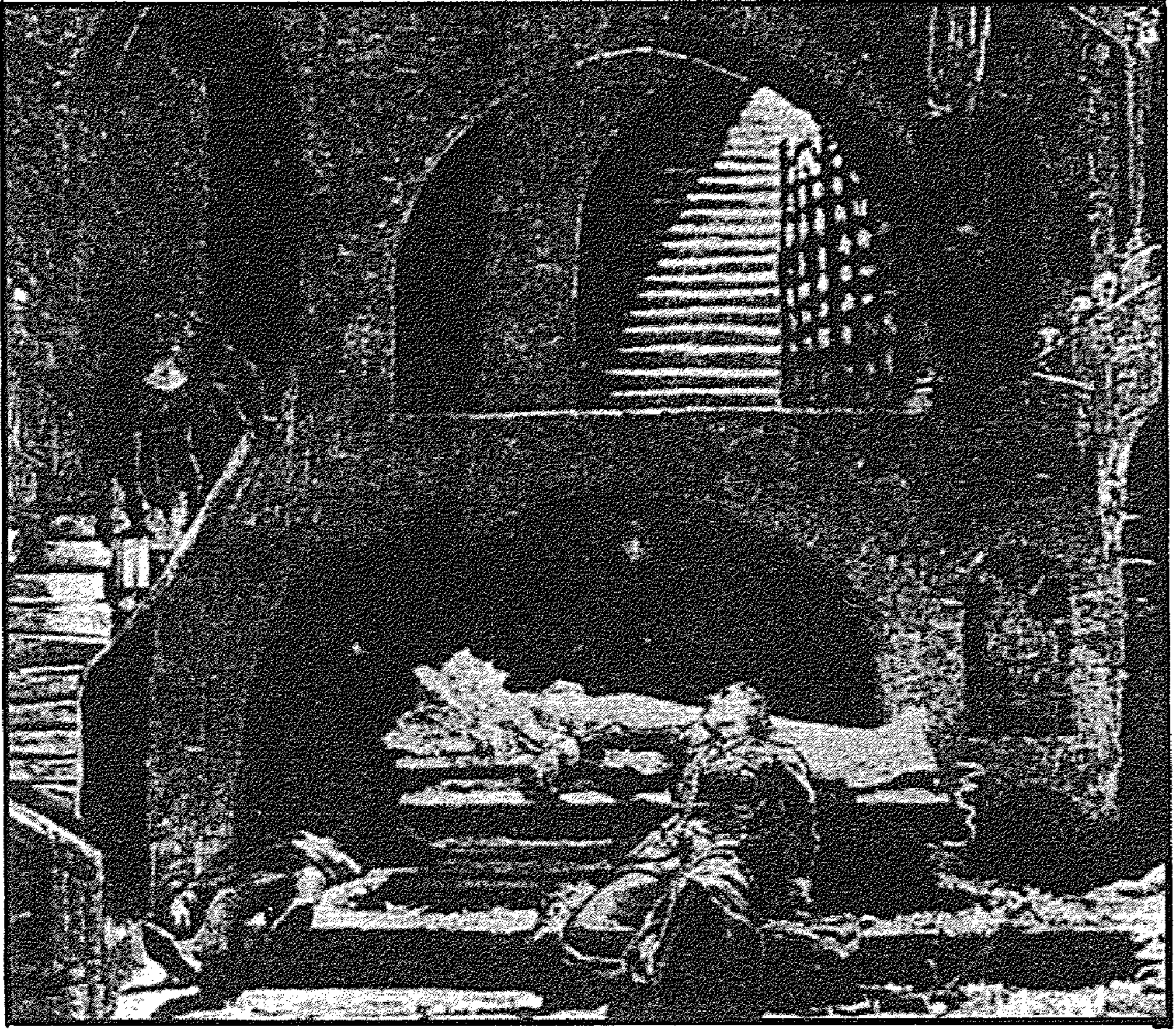
بيير كورنيل بوليوكت... في هذا المشهد تمثال ملحد تم إلقاءه وتخريره.. من الطبعة الأولى للمسرحية عام ١٦٤٣م، من مكتبة ليلي - جامعة أنديانا.



المسرح فى فرنسا ١٥٠٠ - ١٧٠٠ م.. تصميم چان بيران لأوبرا لولى أرميد عام ١٦٨٦ م، من المتحف الوطنى باستوكهولم.



مسرح قام ببناؤه الكاردينال ريشيليو في قصره عام ١٦٤١ م. ونُشاهد في الأمام (من اليمين إلى اليسار) ريشيليو، ولويس الثالث عشر، والملكة. وبعد وفاة ريشيليو تمّ تغيير اسم هذا المسرح إلى اسم «باليه رويال» - القصر الملكي.



المشهد الأخير لروميو وجوليت من إنتاج ايرفنج عام ١٨٨١م. لقد أعدَّ المشهد
ويليام تلبين وهو يُبين ثلاثة أبعاد... لقد كان هذا أول إنتاج ايرفنج بعد التخلي عن
الأجنحة والعجلات والصاق نفسه على الأرض.
وكذلك استخدام الأضواء بصورة فعّالة.
من اللاستريتد نيوز - لندن في ١٨٨٢م.



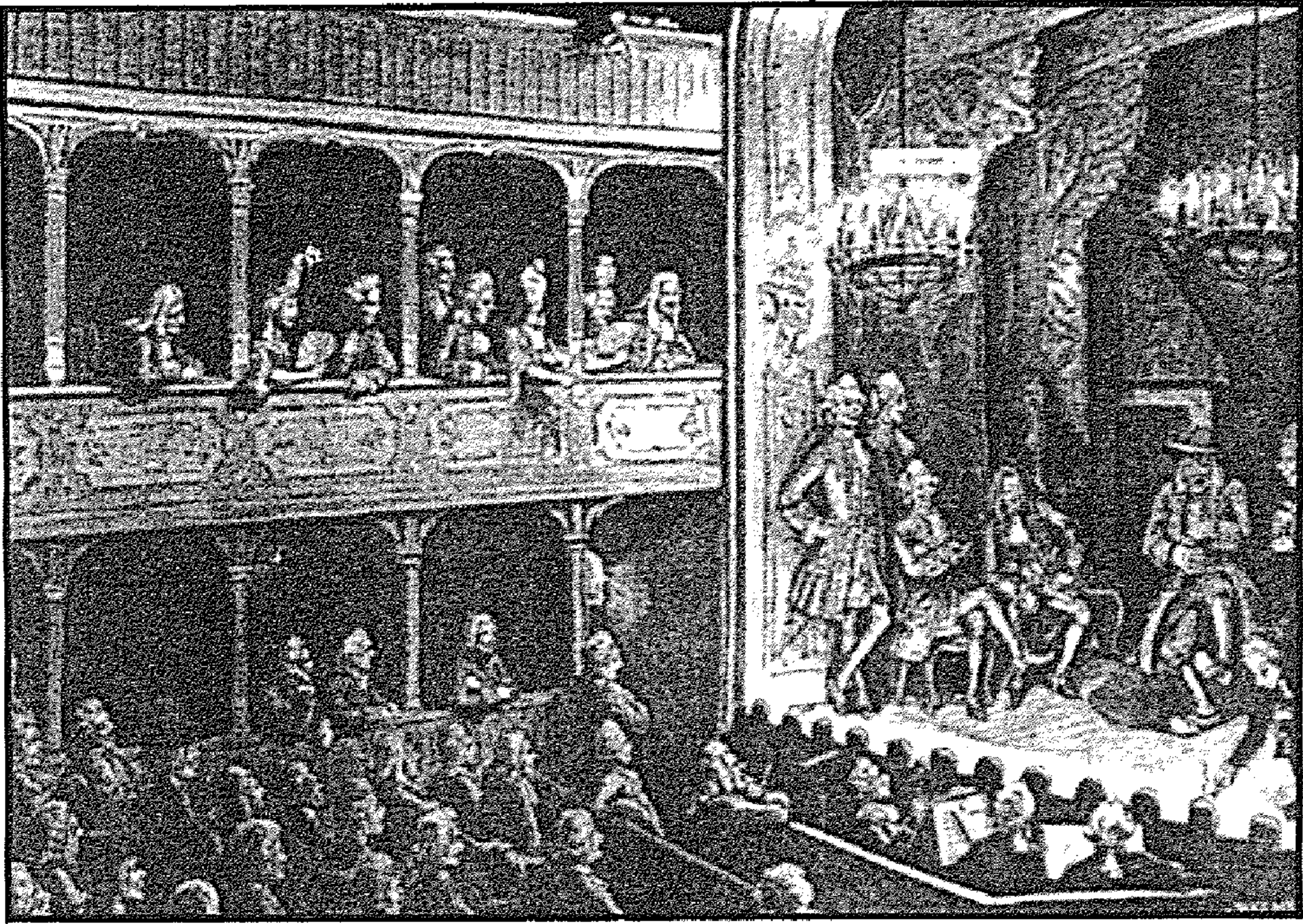
تصميمات لملايس شخصيات مسرحية في عصور مختلفة (نسائي).



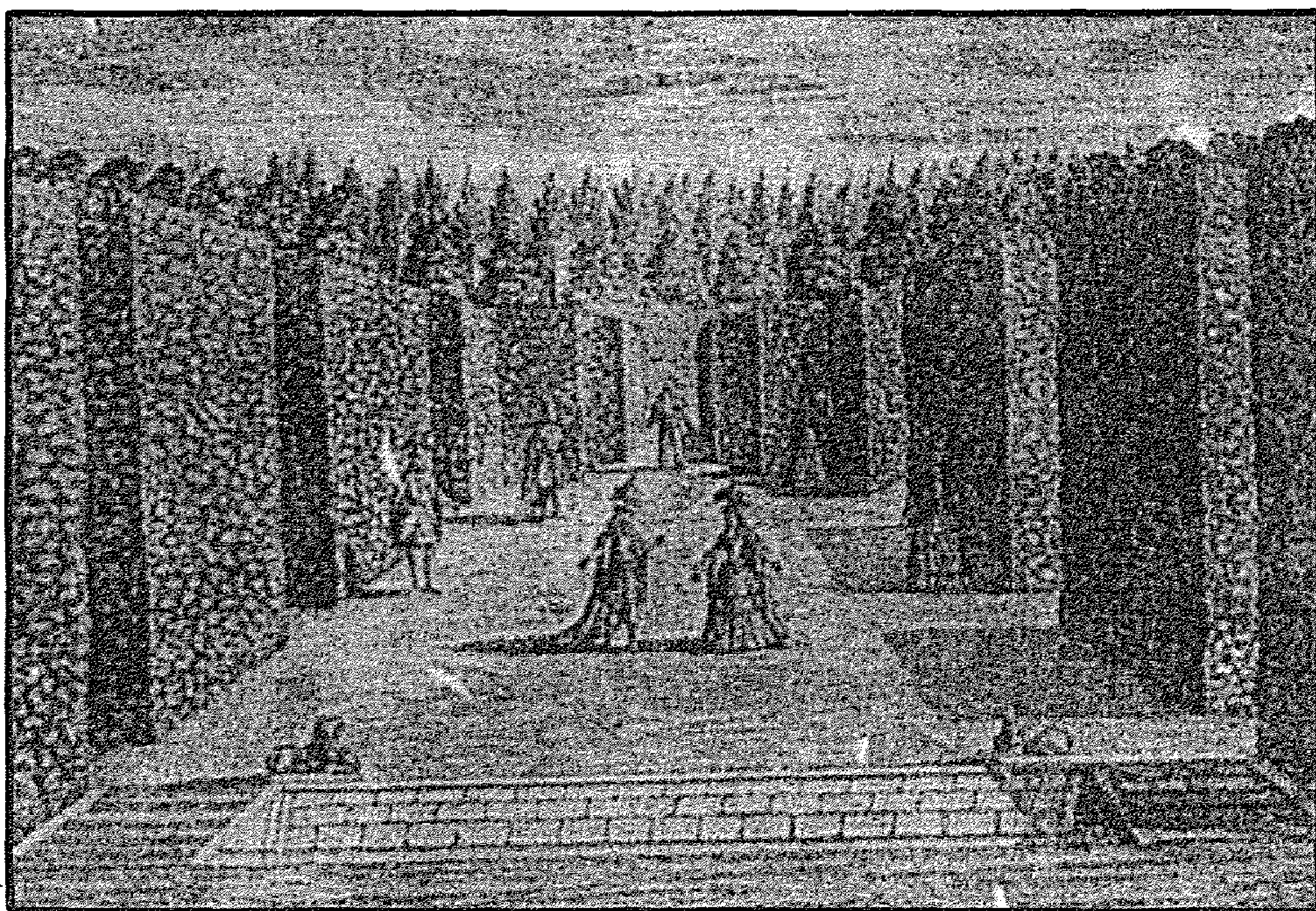
مكان مشهد أرسينو، من تصميم جيمس ثورنهيل.
• من إعداد متحف المسرح (متحف فكتوريا وألبرت) في لندن.



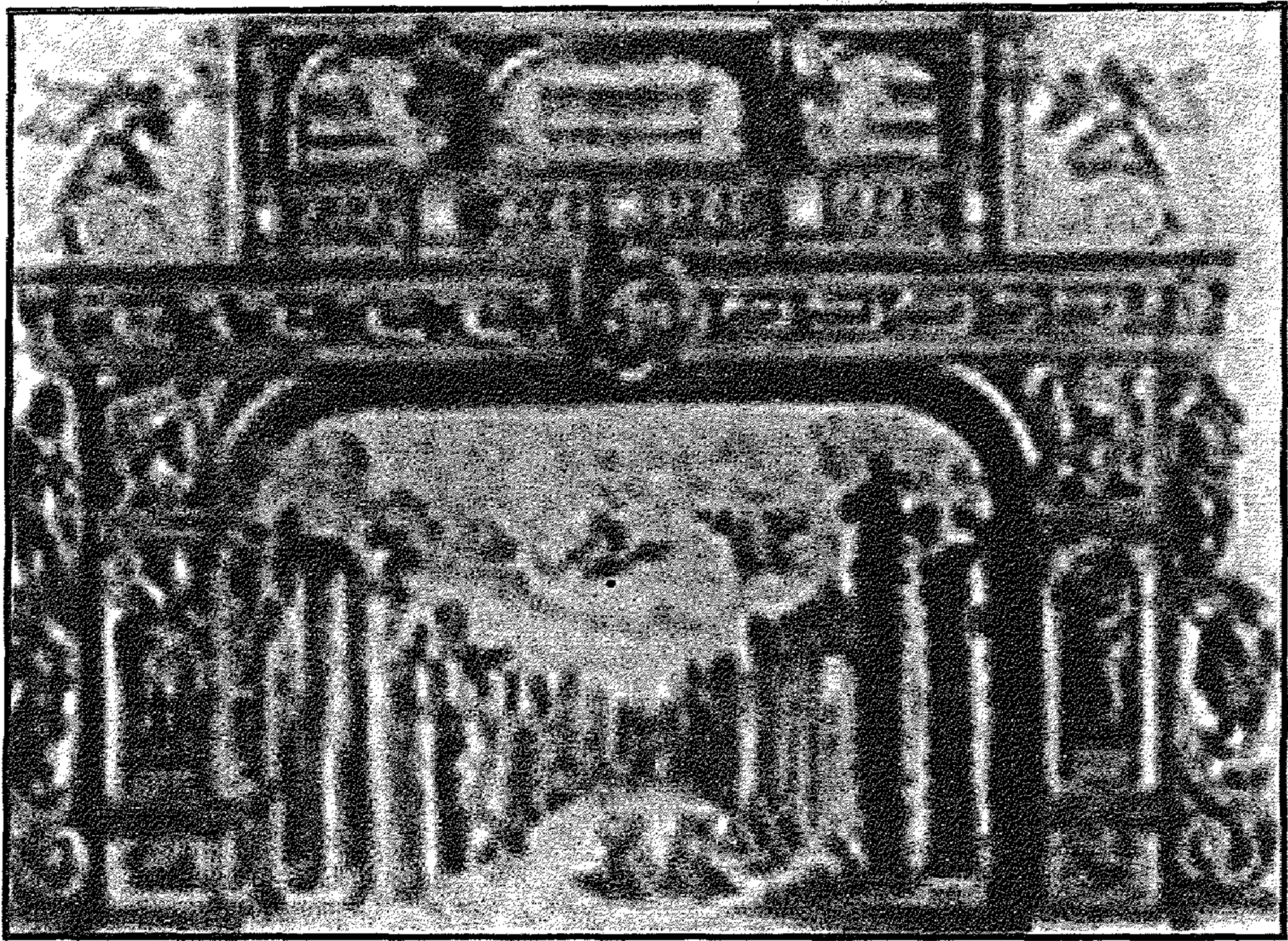
مشهد للفصل الخامس من مسرحية استشهاد القديسة كاترين، من إعداد جان بوجيت دولاسير، عُرض في فندق دو بورچونيه عام ١٦٤٣م. «في هذا الإنتاج نجد أن البناء الأساسي ظلّ ثابتاً، في حين أنّ القسم ما وراء طريق الباب الرئيسي والقسم العلوى تمّ تغييره في كل عرض... إن المشهد على المستوى الأعلى استخدم للمسرح» من الإصدار الأصلي للمسرح، تحت إشراف بيليوتيك ناشيونال بباريس.



(هول بردچس چبى) - من الجحيم ١٧٤٠م.. لاحظ الأجنحة المُشعّة للإضاءة الأرضية التى تشير بحركة على الأحذية عند قيام الممثلين بالحركة والرقص.



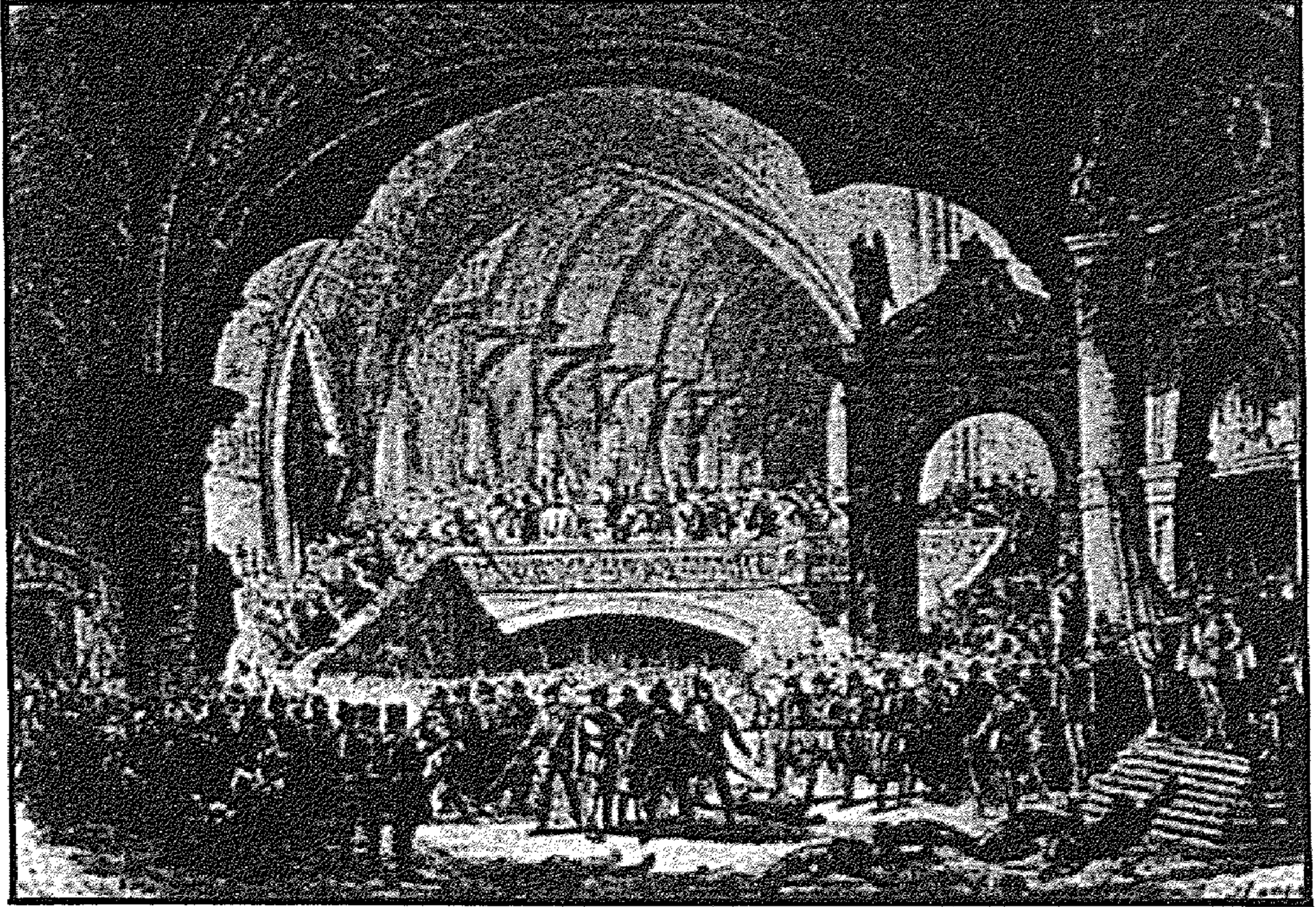
عرض على مسرح حديقة قلعة ميرابل بسالزبورغ في النمسا.



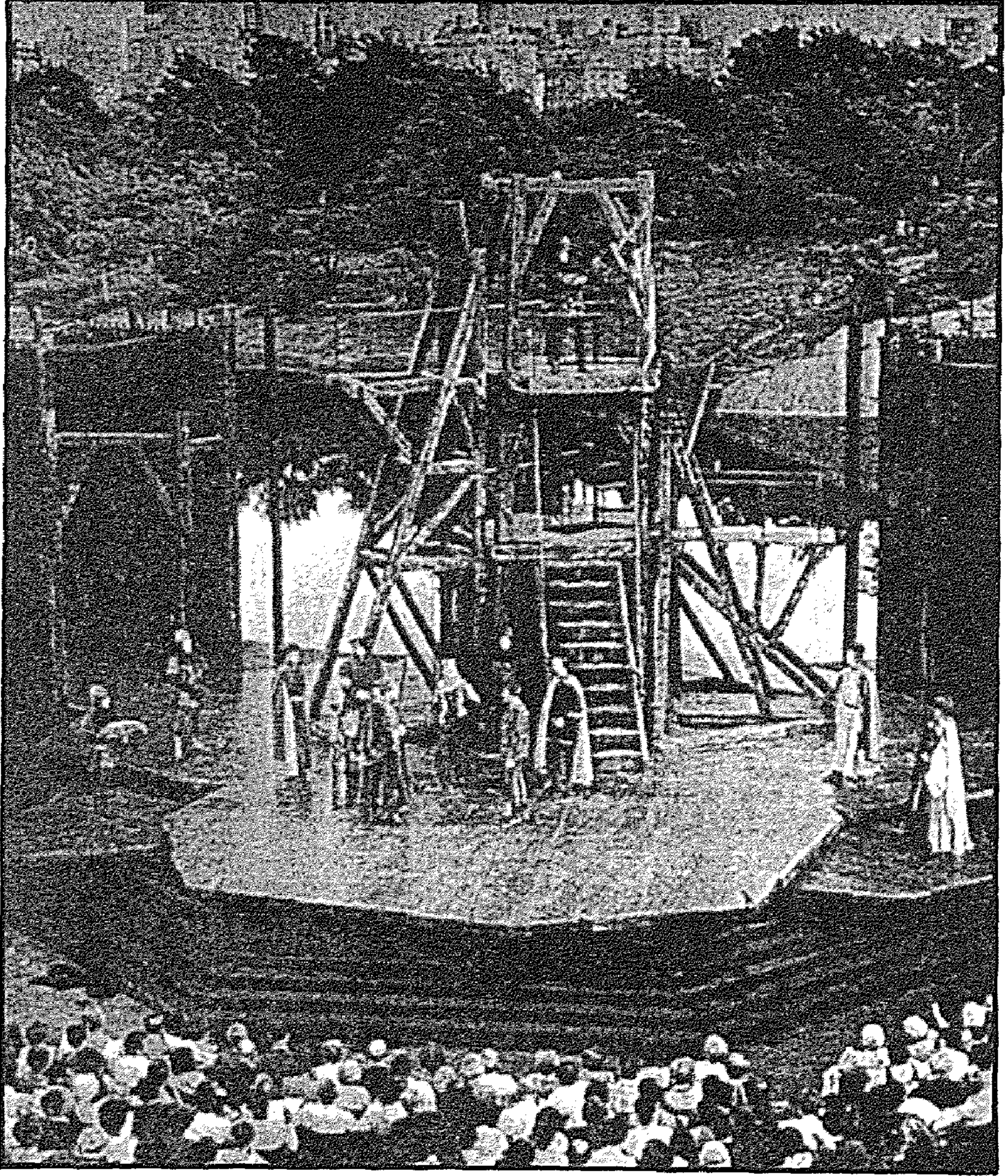
في عام ١٦٦٢م، عُرض في ميونيخ مسرحية أعدّها فانشيسكو سانتوريني، في مسرح أنتيوبا چتنيكاتا... موجود في متحف المسارح بميونيخ.



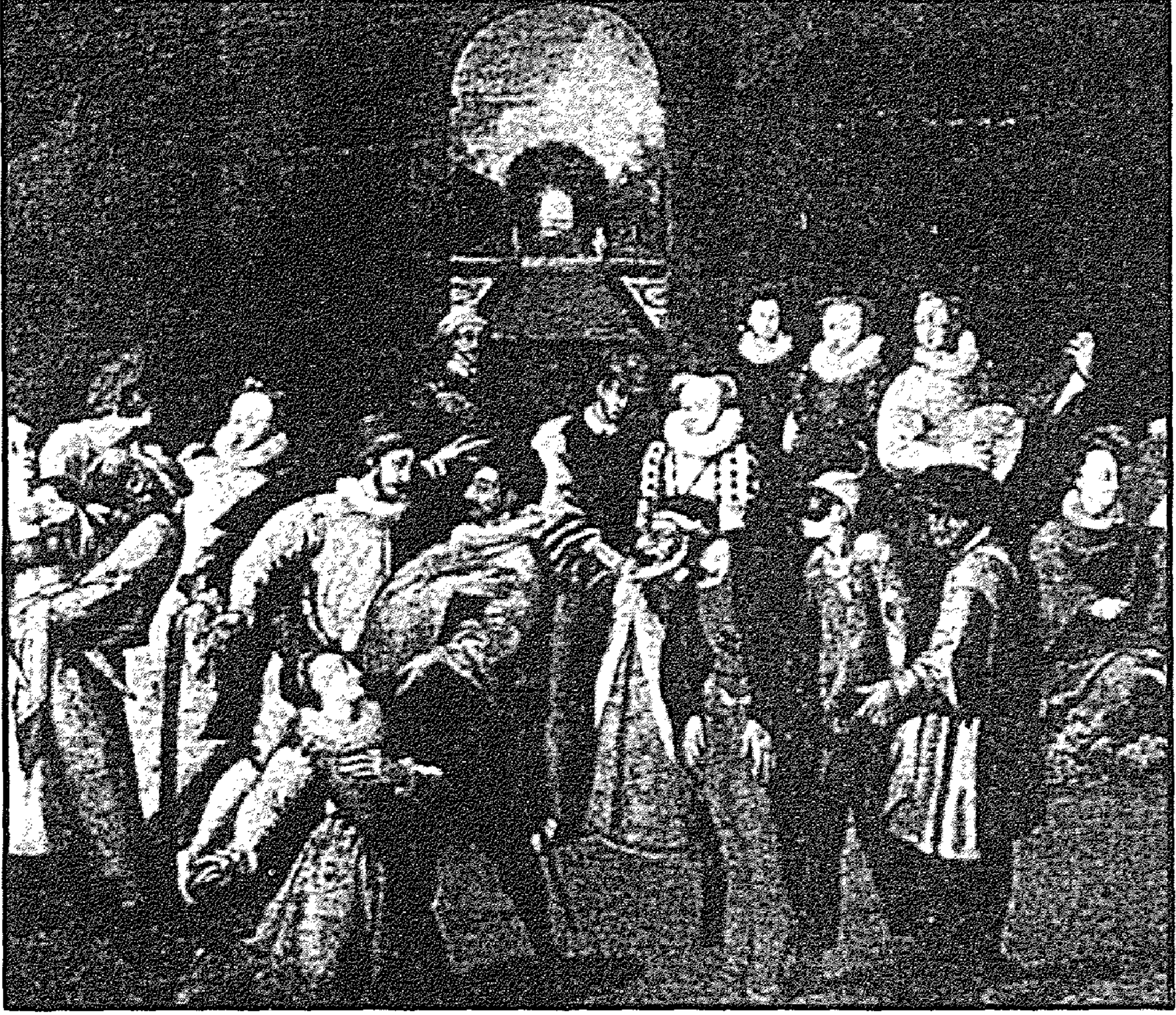
أنجيلو كونستانيني تسلم القناع وعصا القيادة من كولومبين.. فى الوسط يظهر شكل ضريح دومنيكو بيانكوليلي المهرج الذى توفى. هذه هى كوميديا شركة ديلارت التى عُرضت فى فندق بورتوجونج خلال الفترة ما بين ١٦٨٠ - ١٦٩٧م. واطر كالر بواسطة ليشرى عام ١٦٨٨م.
• إعداد بيليوتيك ناشيونال - باريس.



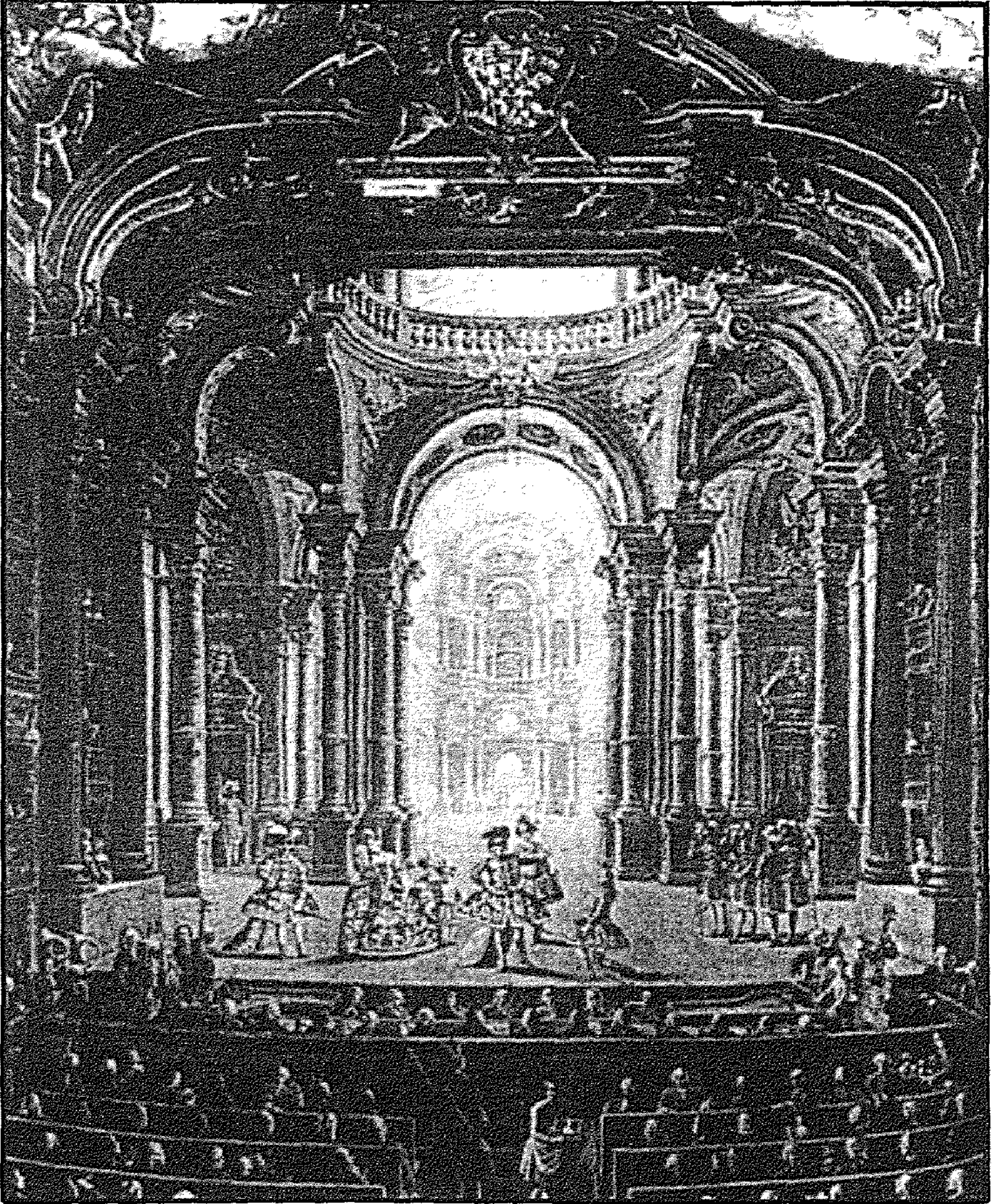
مشهد ساردو التاريخى فى فاذر لاند.. مُوجّه بواسطة ساردو فى مسرح دو
لابورت سان مارتين عام ١٨٦٨م من إعداد كامبون تحت إشراف بييلبوتيك دو
لارشال باريس.



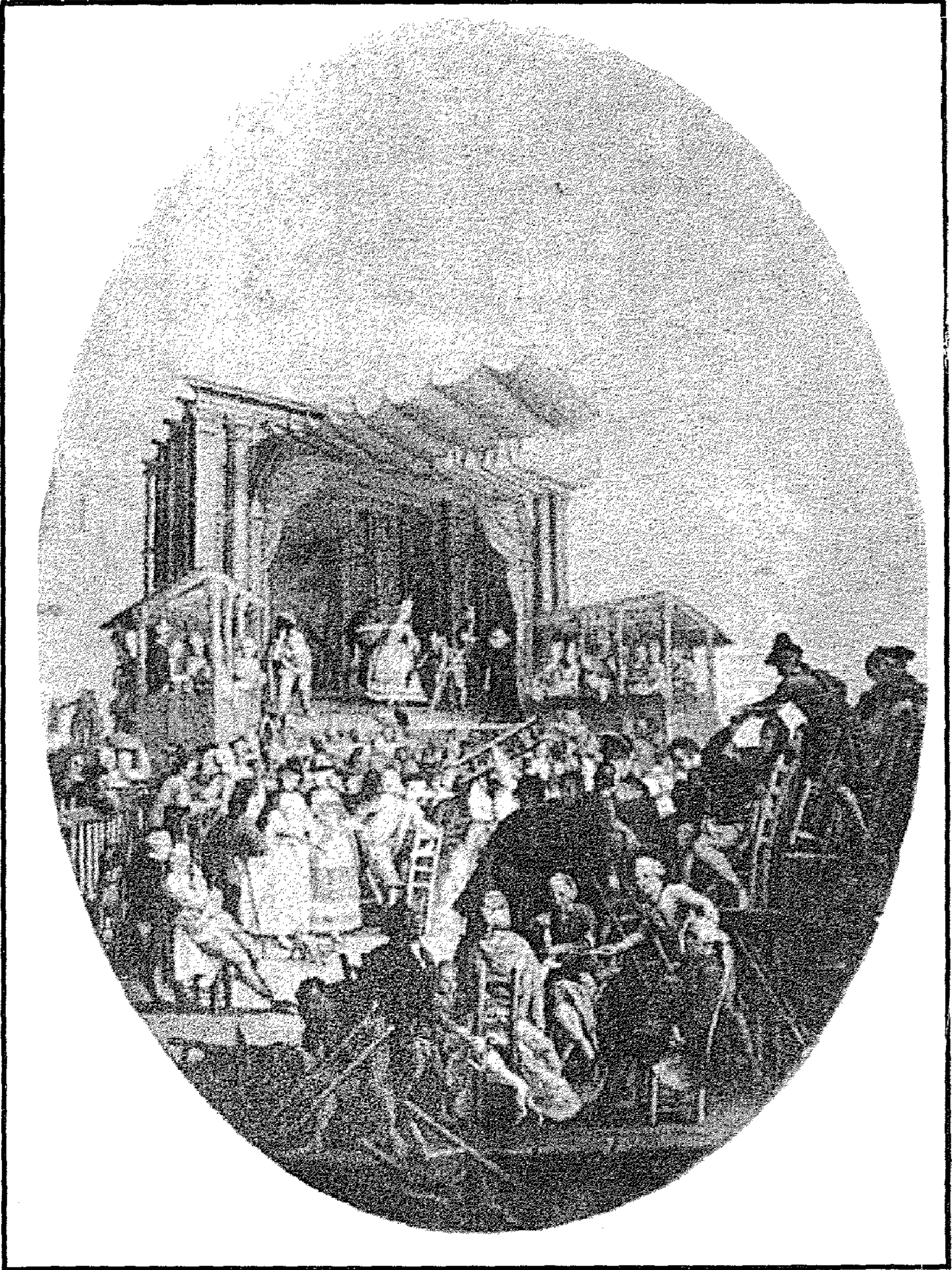
مهرجان إصدارات شكسبير أو أعمال شكسبير والمقام في نيويورك من مسرحية شكسبير
(الملك جون) عام ١٩٦٨م في مسرح ديلا كورت Delacorte Theatre في الحديقة
المركزية (مُصَوَّرة من قبل جورج جوزيف) المرجع: بواسطة George. Joseph.



في الأمام شخصيات مسرحية كوميدية.. وفي الخلف أعضاء من عائلة من العائلة المالكة الفرنسية.. وعلى اليمين يوجد مهرجون وممثلون.
• قام بعمل الرسم بول دفرانس بوروبوس عام ١٥٧٢م.
- مسرح كورتيس بايو.

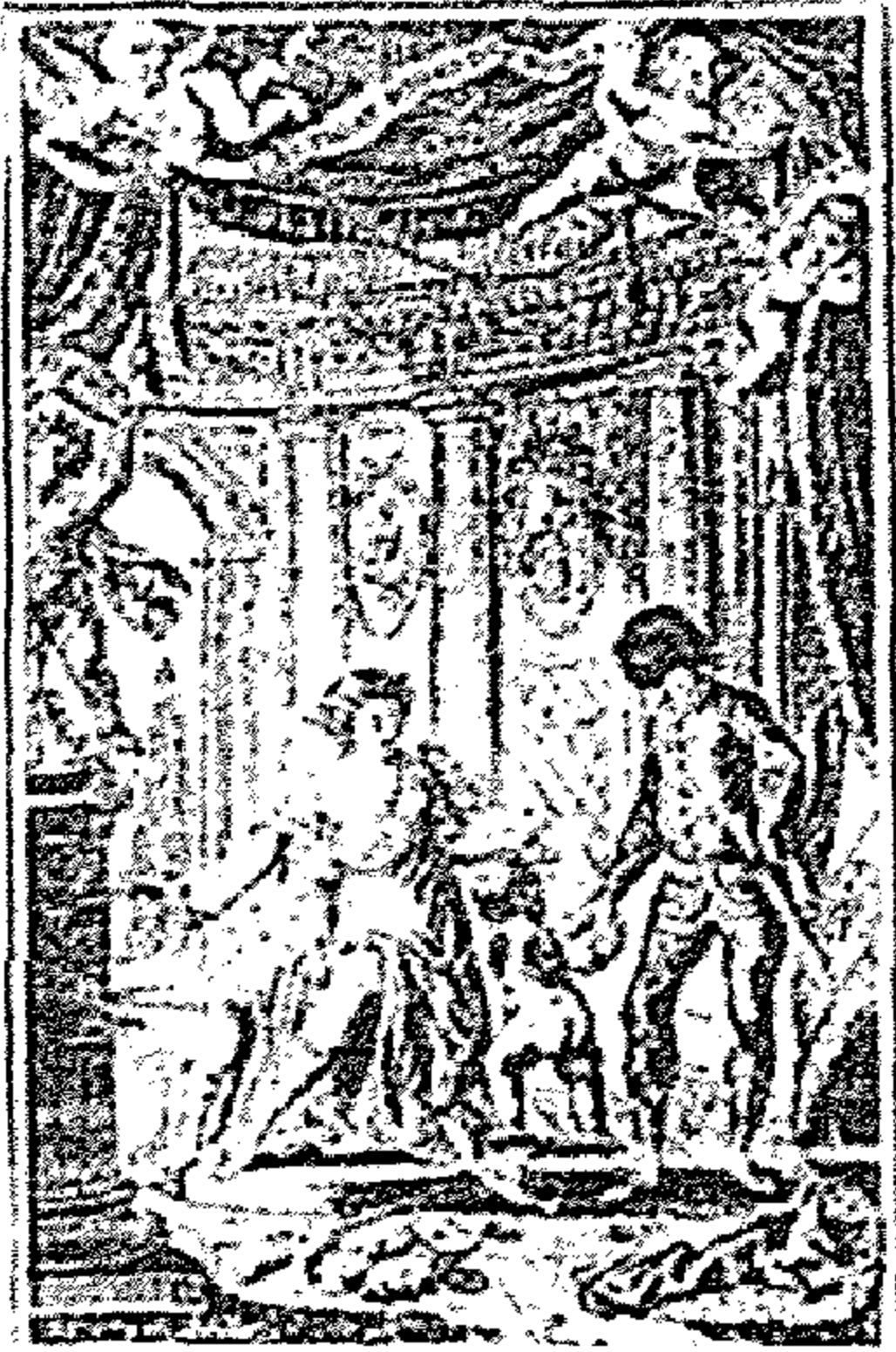


بيتر هولاند ومايكل باترسون

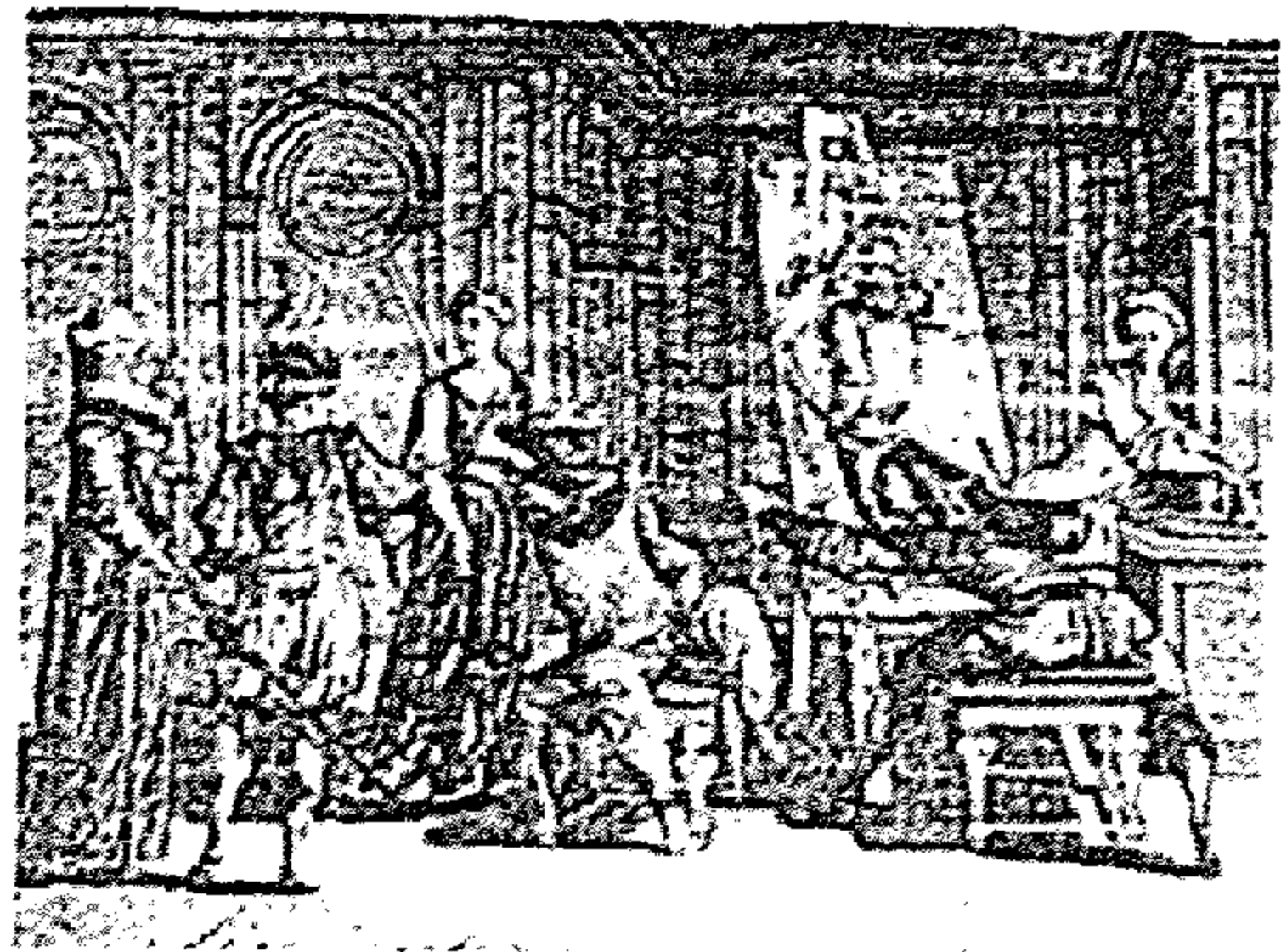


مسرح مؤقت بنى على أرضية حلبة المسرح الرومانى نصف الدائرى فى فيرونا بإيطاليا. فرقة كوميدى ديلا رتي بممثلين مقنعين، تمثل مشهداً مألوفاً، ولكن لا يبدو أن أحداً من المتفرجين ينظر إلى خشبة المسرح (رسم ماركو ماركولا فى أواخر القرن الثامن عشر، بإذن من مؤسسة الفن فى شيكاغو).





هارلكنو واقع في الحب



هارلكنو يرسم



كوفيليو يُغنى

بنتالون وتوأمه



المشهد الأخير أو الختامي في المسرحية المرتجلة





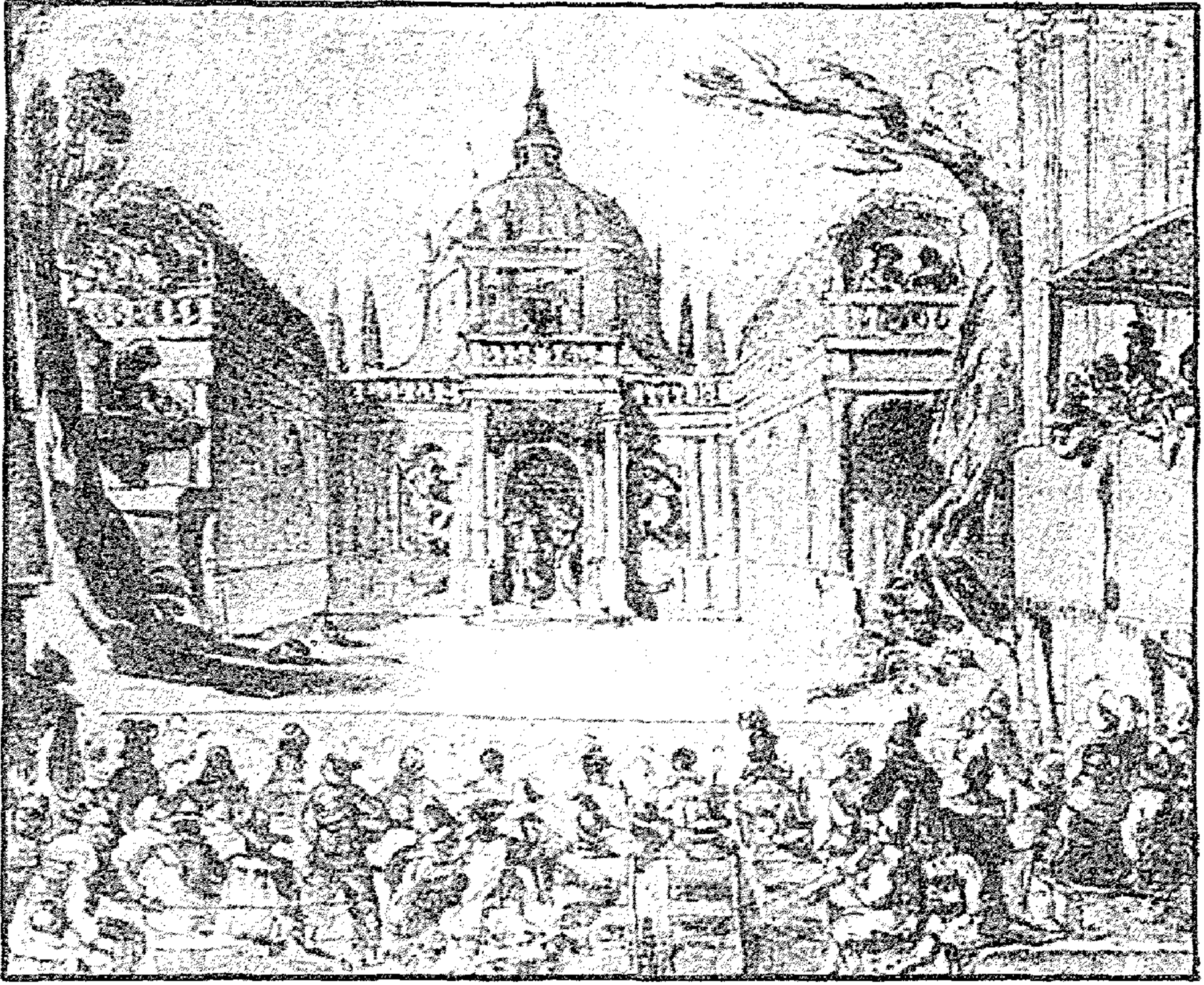


شخصية الفنان
الإيماني دي بارو

يسحر السيدات بخفته وليقاته، وهو يتكلم كأنه يغنى، ويمشى كأنه يرقص.



شخصيات المسرح الرئيسية هارل كان المهرج وچيرمالدي و كانترين اللعوب وباجاليا

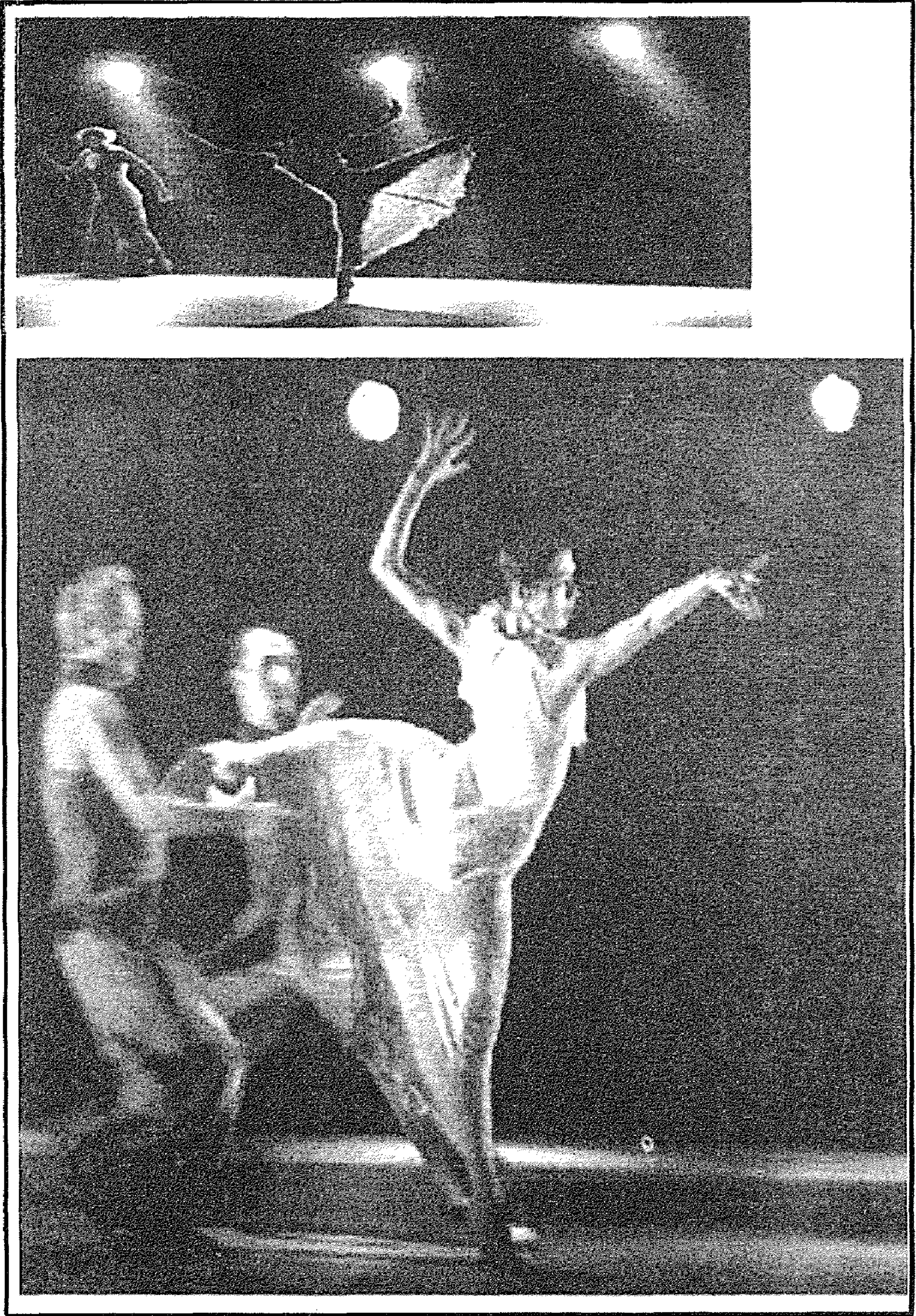


مسرح شعبي في أوائل القرن السابع عشر.

يُعتقد بأنه في سنتو بإيطاليا.

• رسمه ج. ف. ب - جويرسينو.

• مسرح كيرتس البريطاني.



ملابس تصلح للمسرح التعبيري الراقص مع استخدام إضاءة خاصة



ممثل فى مسرح رقص فى بالى وايانج توبنج، مع ارتداء القناع «من إنجاز برنامج الفنون لجمعية آسيا».



الراقص شاو من شمال شرق الهند «من برنامج الفنون للجمعية الآسيوية»



الممثلة الصينية المعاصرة هونغ ين هو فى دور التخذ من الأوبرا فى بكين.
«برنامج إنجاز الفنون للجمعية الآسيوية»



بطل كوميدى ديلا دى - من ساند - ماشك ديقون عام ١٨٥٩م



إيشيكاوا دانجورو الخامس في دور كاجيماسا جونغورو، في مسرحية كابوكي.
 شيباركو (١٦٩٧م). إنه أحد المعالم البارزة في تمثيل كابوكي. وفي هذه المسرحية
 يظهر الممثل أما هاناميش. إن شعبية هذه المسرحية ترجع إلى عهد قديم. وهذا
 الشكل مصنوع من الخشب، وقام بصنعه شونشو عام ١٧٧٠م.
 • من متحف رايتبرج - زيوريخ.



توائم كلنجر - مسرحية عاصفة وضغط.. قام بعملية النقش البريشت «من
مكتبة أوسترين ناشيونال في فيينا»



توماس د. رايس في شخصية جيم كرو، تحت إشراف البرت دافيش، من مسرح
فنون هو بلتزيل - جامعة تكساس في أوستين.



الممثل أوشنج يقوم بدورٍ عسكري وأكروبات، وتنسيق جسدی ممتاز في أوبرا
بكين (بكين ١٩٥٧م).



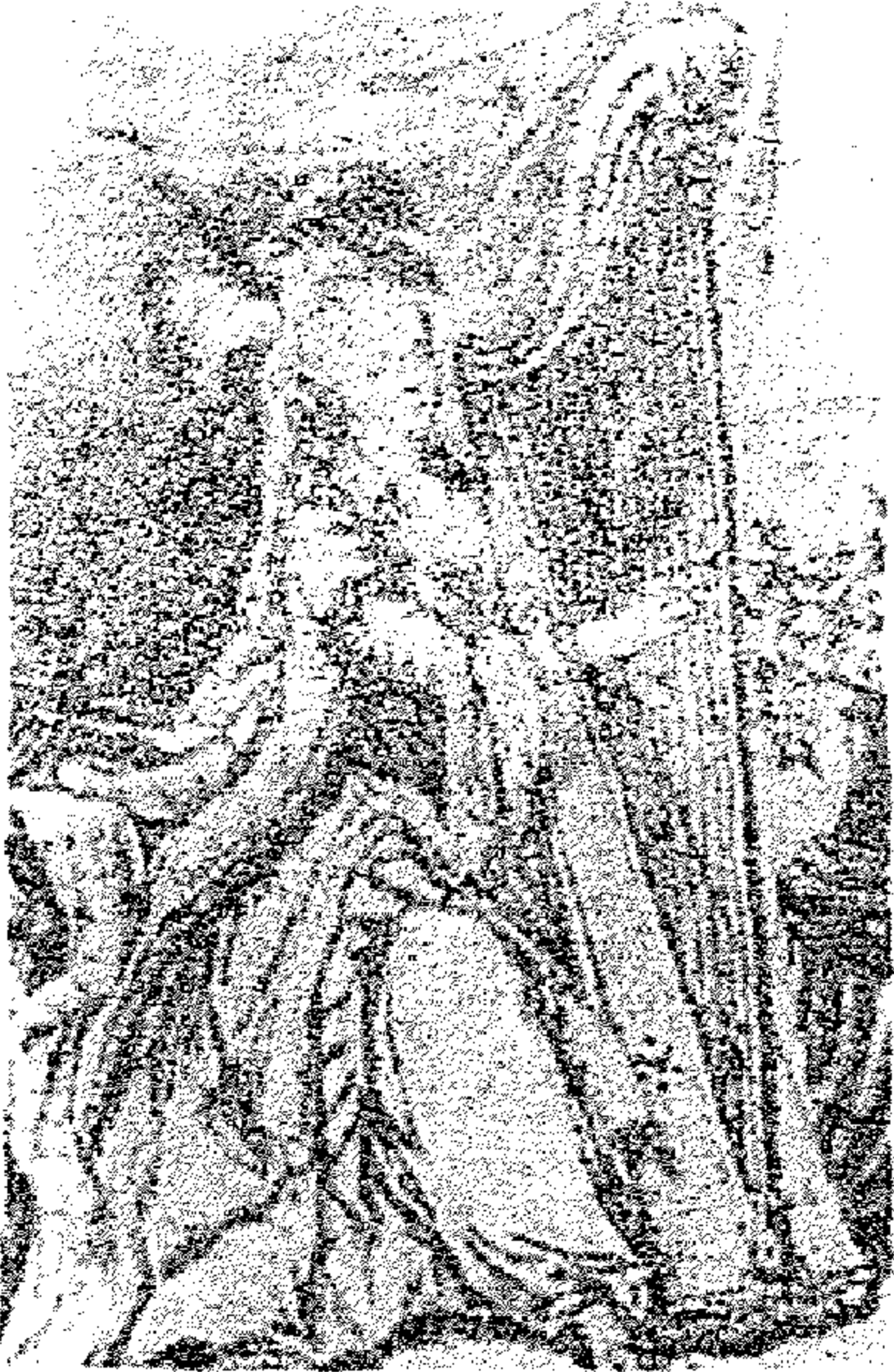
مشهد من الفيرى سادل - من إصدارٍ نُشر في فلورنس عام ١٨٢٤م



شخصية تروثالدينر



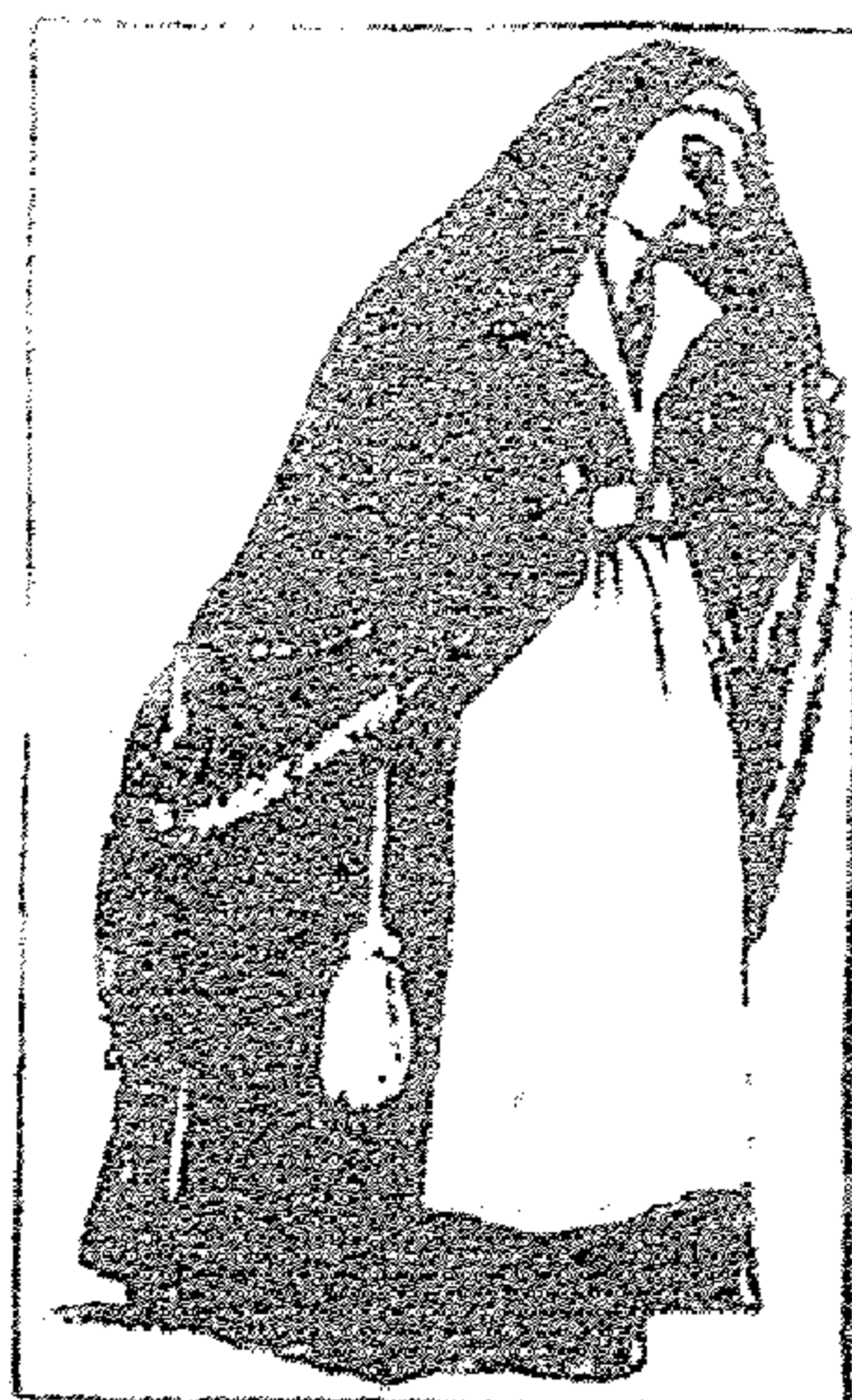
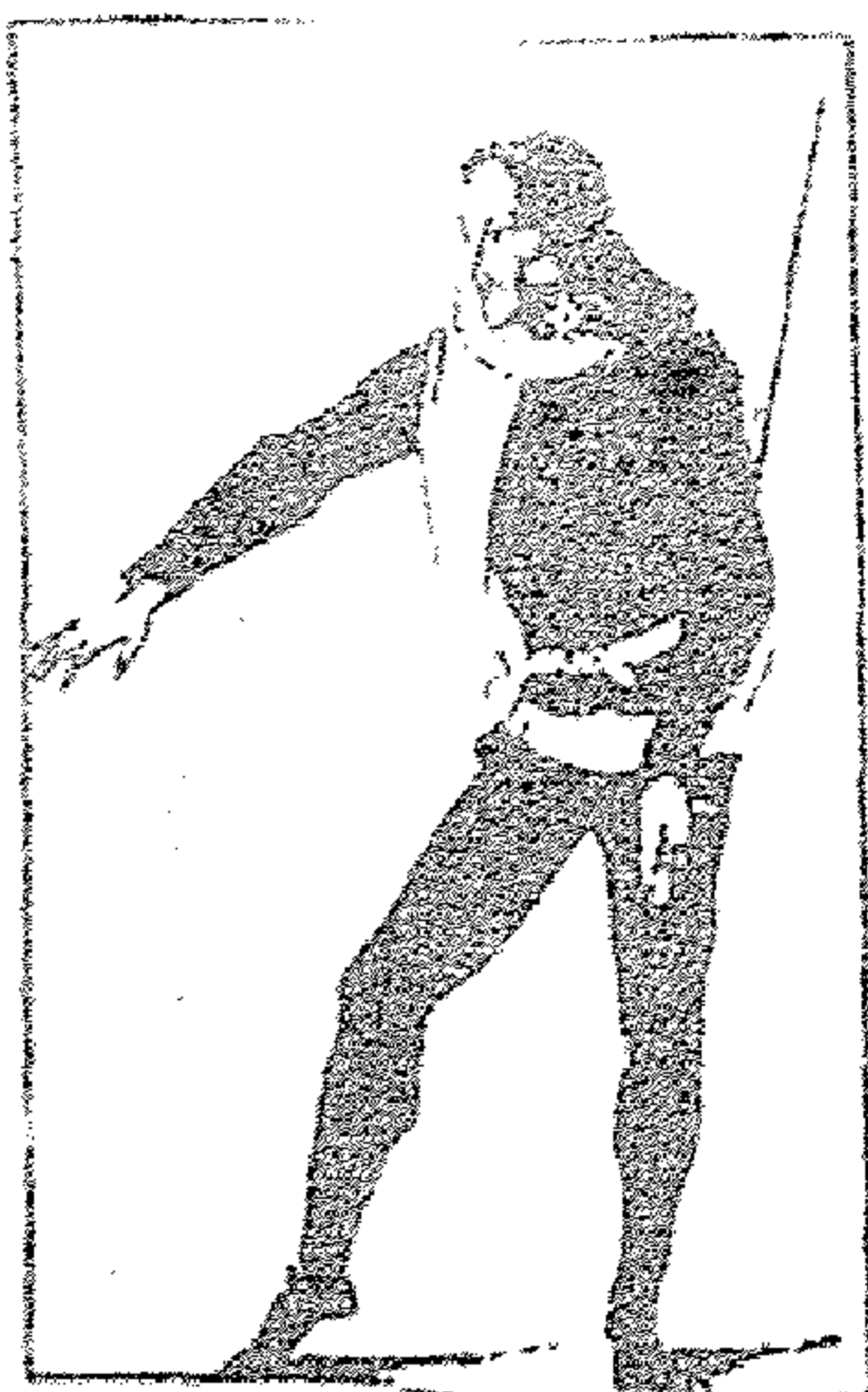
بدلة ميلى كليرتون من أجل «اليتيم
الصينى» عام ١٧٥٥م، ولو أنها تعبر
عن تغيير كبير فى الملابس فقد كانت
الملابس ليست مناسبة تمامًا من أجل
الطباعة الحديثة.



الانتصار والهزيمة فى كوميديا الفن

السيدة فافارت ترتدى ملابس استوردتها من استانبول لتؤكد مصداقية الملابس فى مسرحية (السلاطين

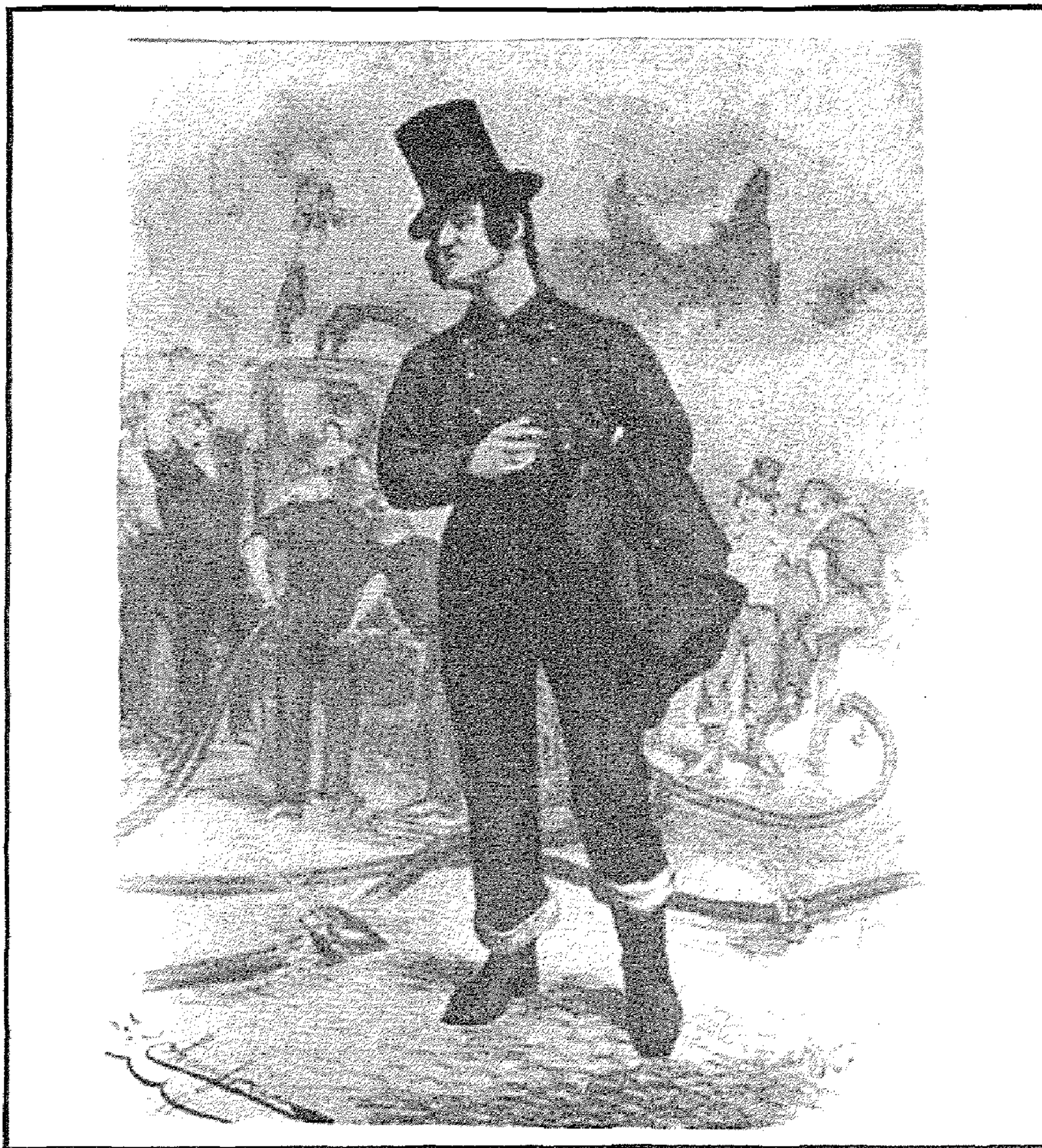
الثلاثة) عام ١٧٦١م، «من مسارح كوستو وأنال دى جراند فى ملابس (١٧٨٦ - ١٧٨٩م).



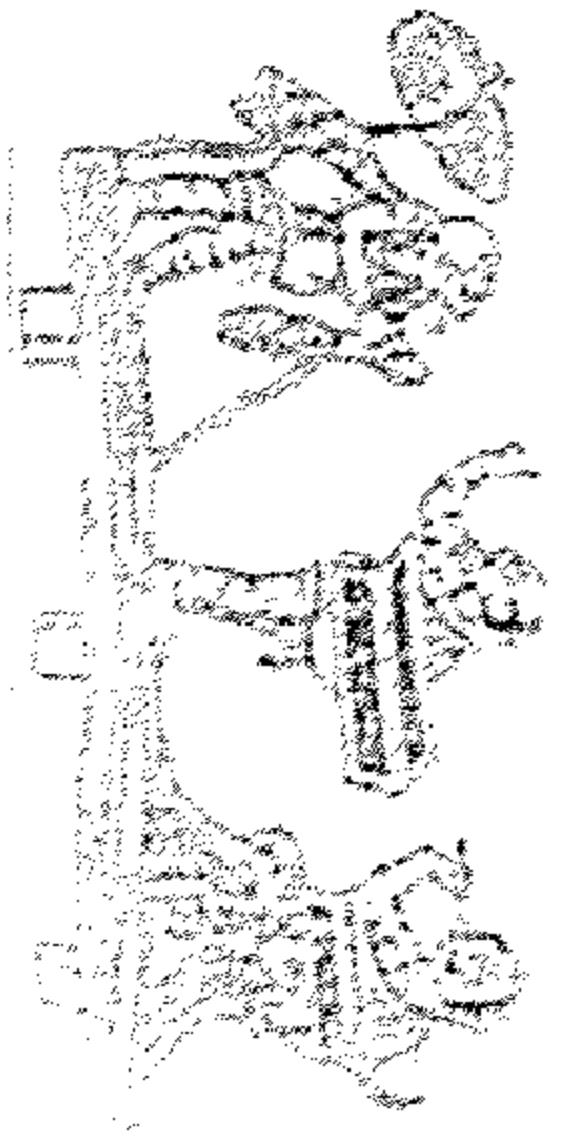
شخصيات اعتمد عليها مسرح كوميديا الفن «ديلا رتي»



تصميمات لملايس شخصيات مسرحية في عصور مختلفة (رجالي)



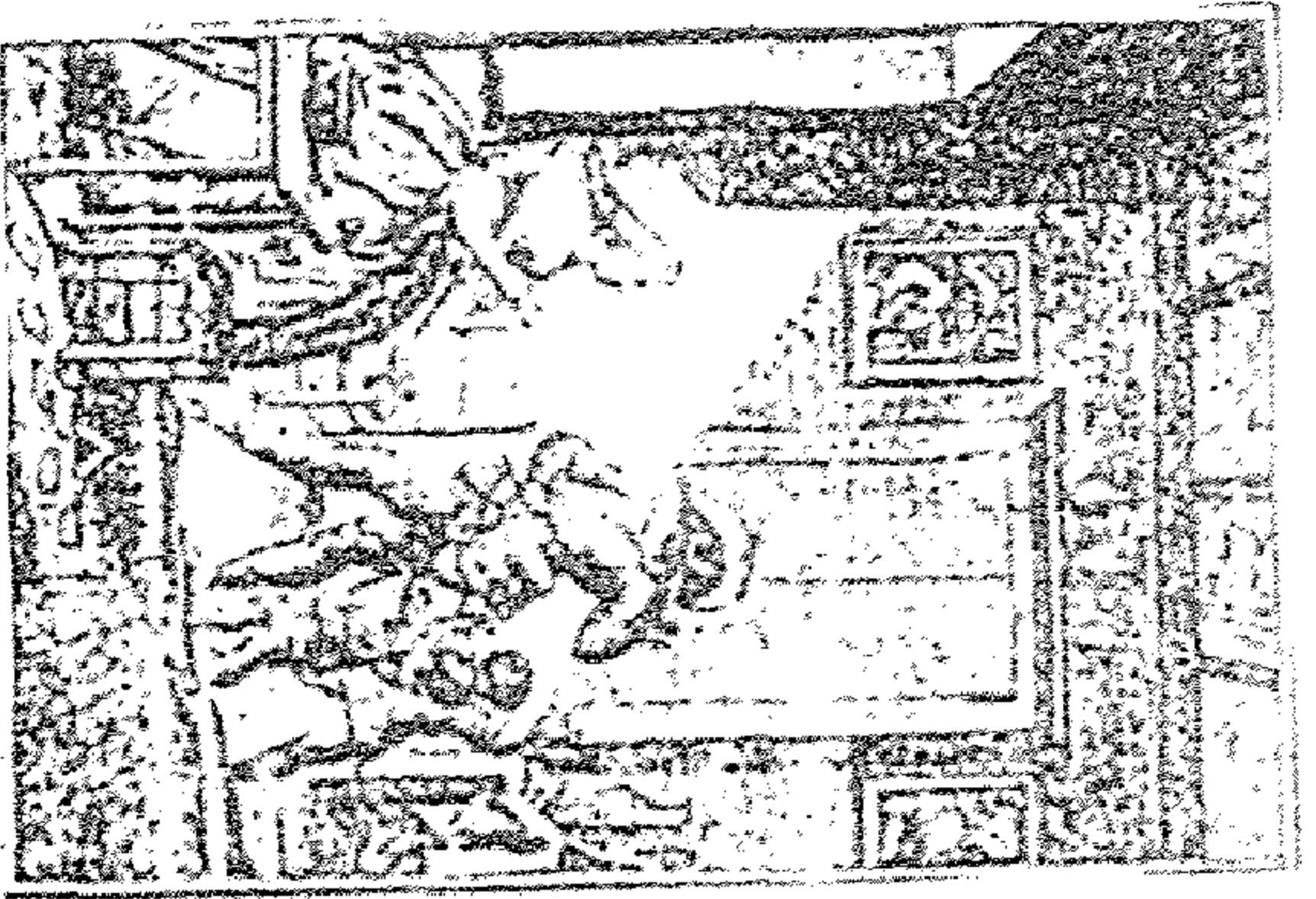
فرانك شانت فراڤ في شخصية موسى باوري بوى - كرجل مطافئ متطوع. تحت
إشراف مسرح هوبلتزيل للفنون، التابع لجامعة تكساس في أوستين.



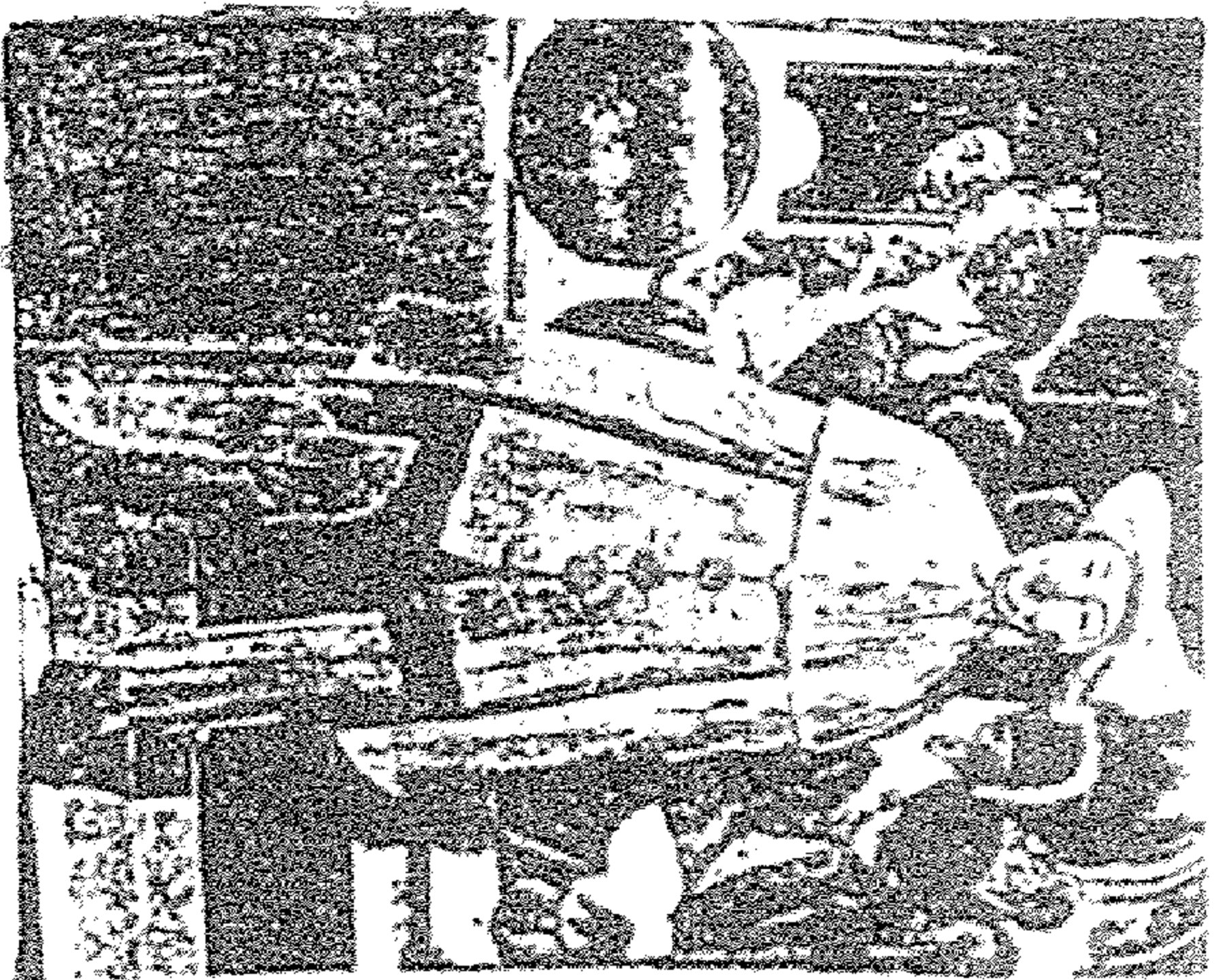
مشهد حرلى على منصة رصيفية «نقلا عن رسم على زهرية»



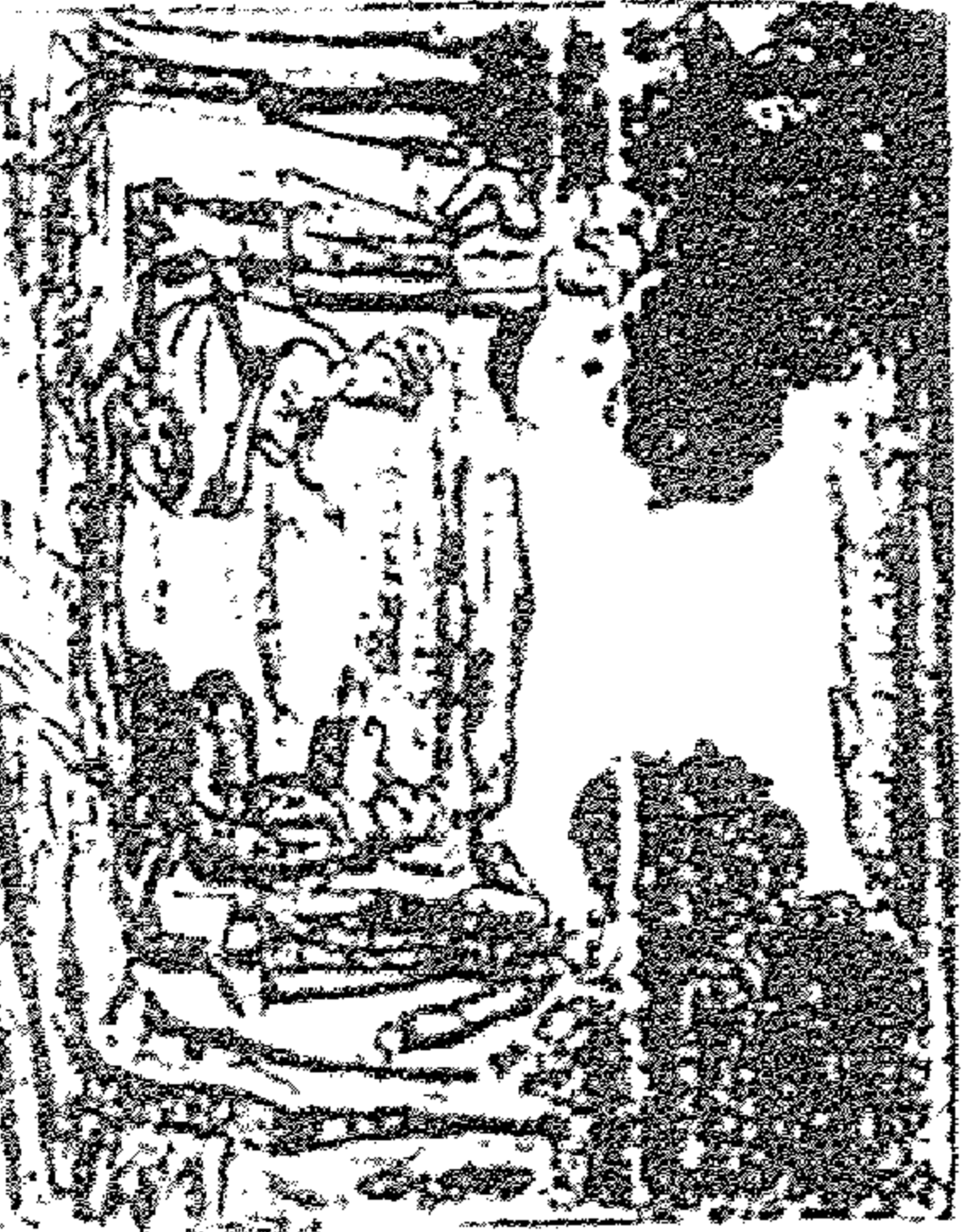
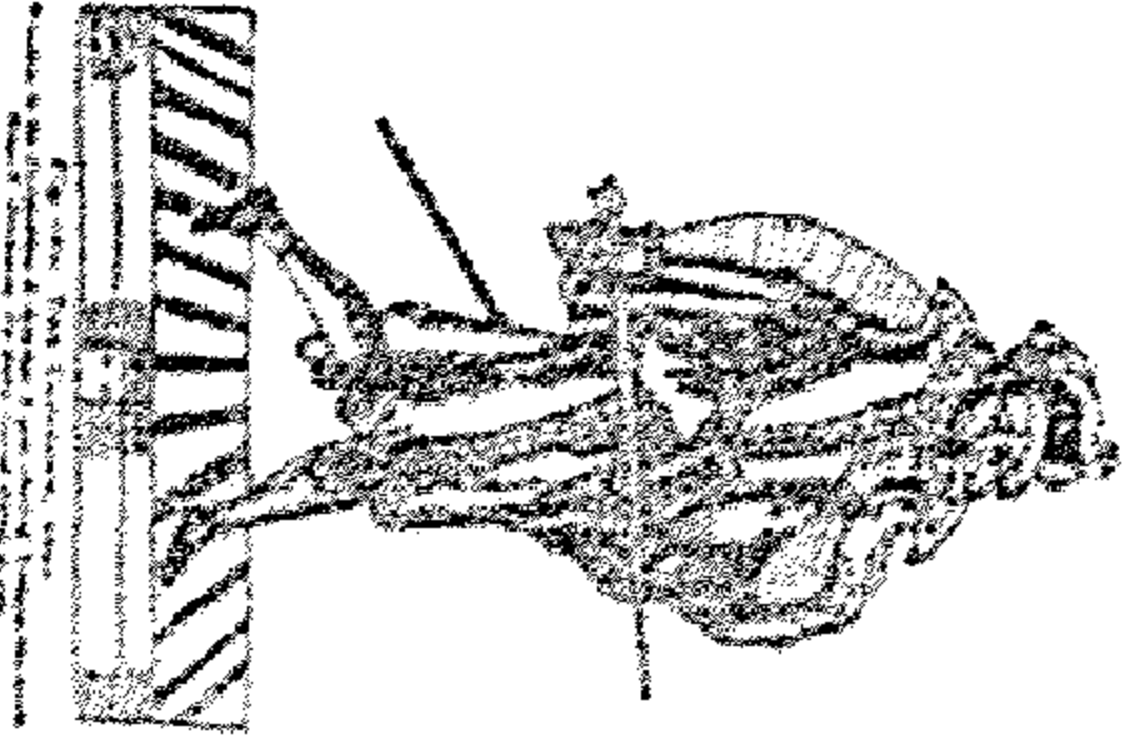
مشهد كويلى على منصة رصيفية (نقلا عن رسم زهرى)



هارلاينو كاب

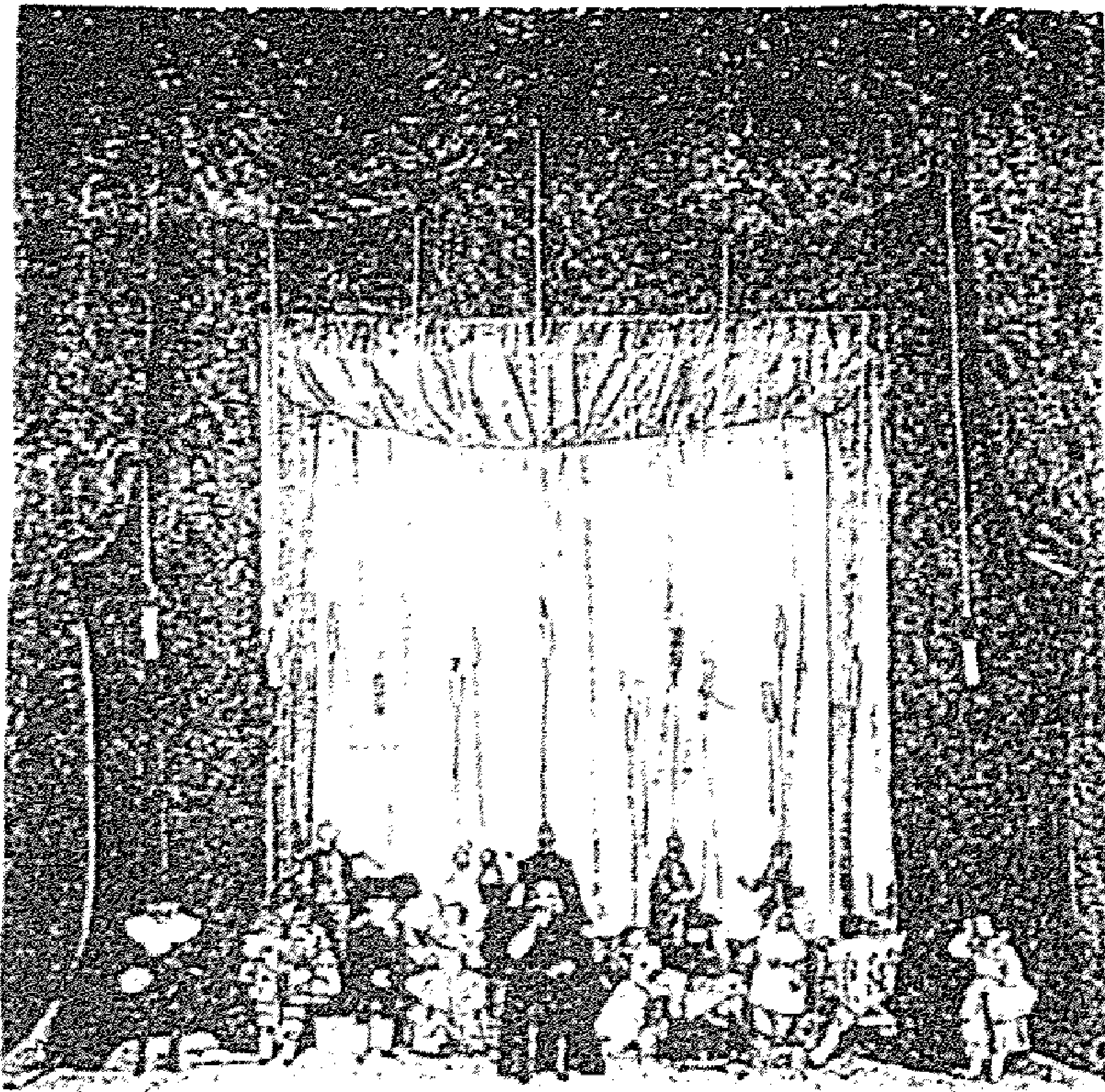


بيروت



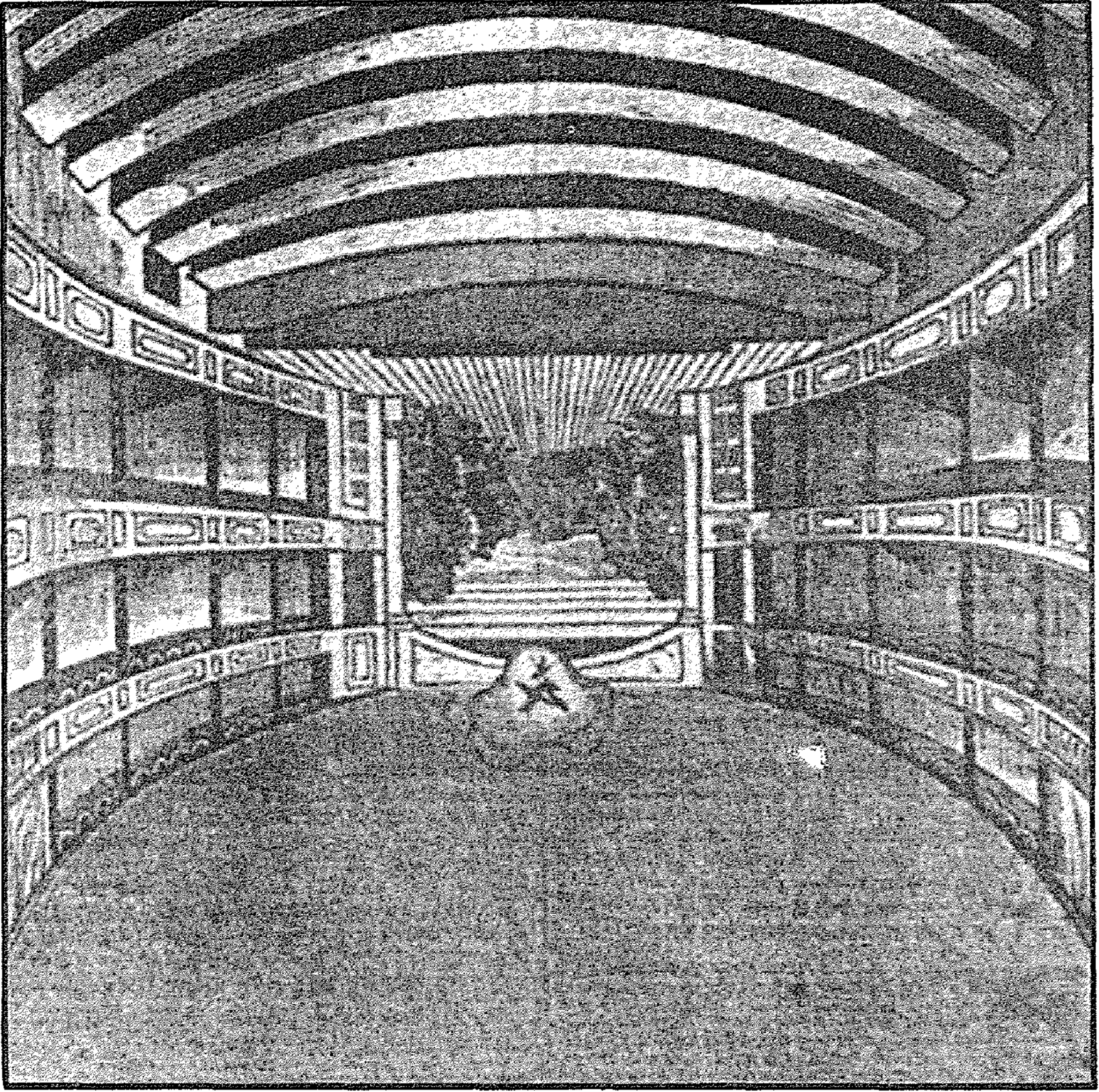


مسرح الحب الإيطالي الذي يستعين بأسبوب كوميديا الفن

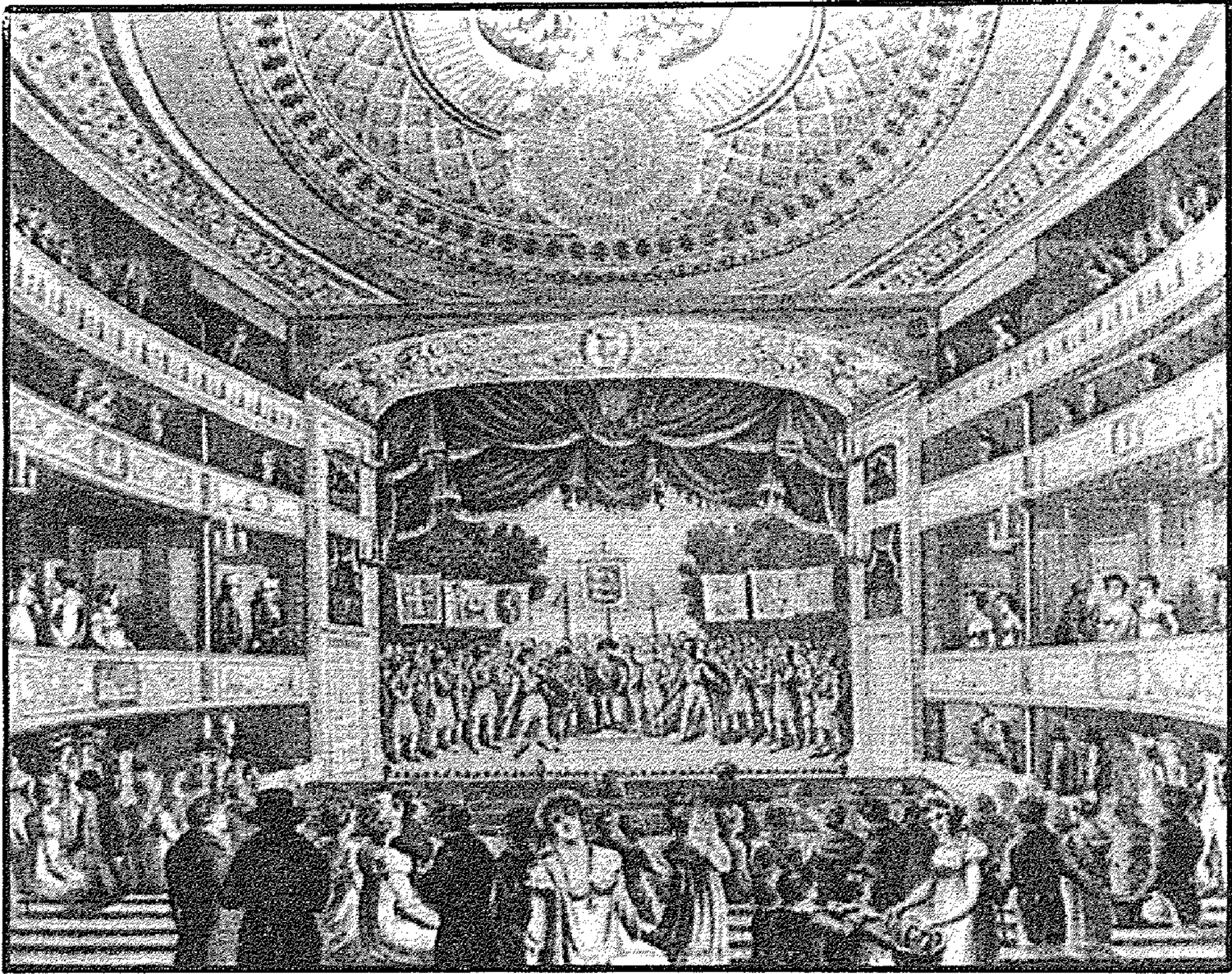


مسرح عرائس الماريونت بالادماج مع أحد ممثلي كوميديا الفن

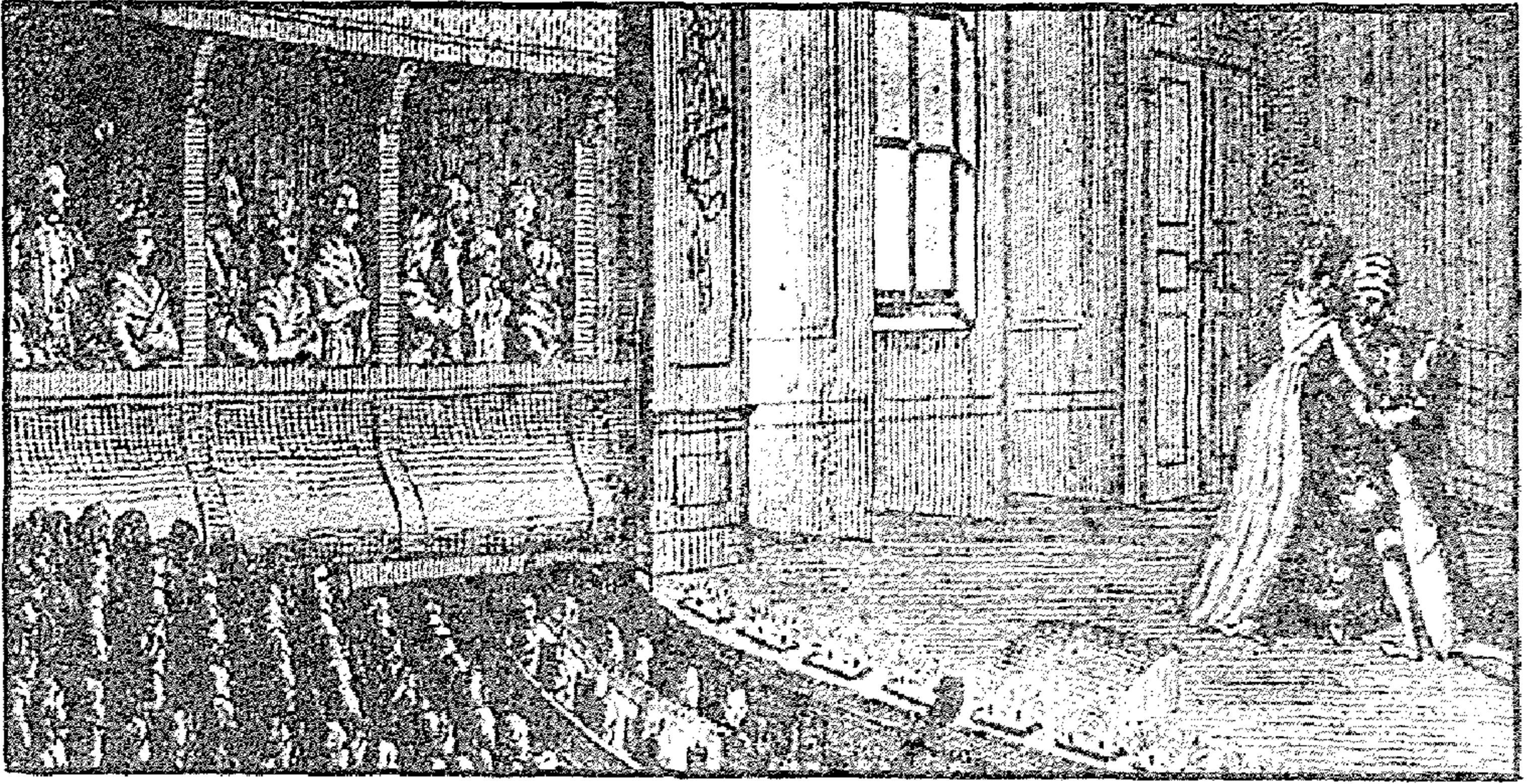




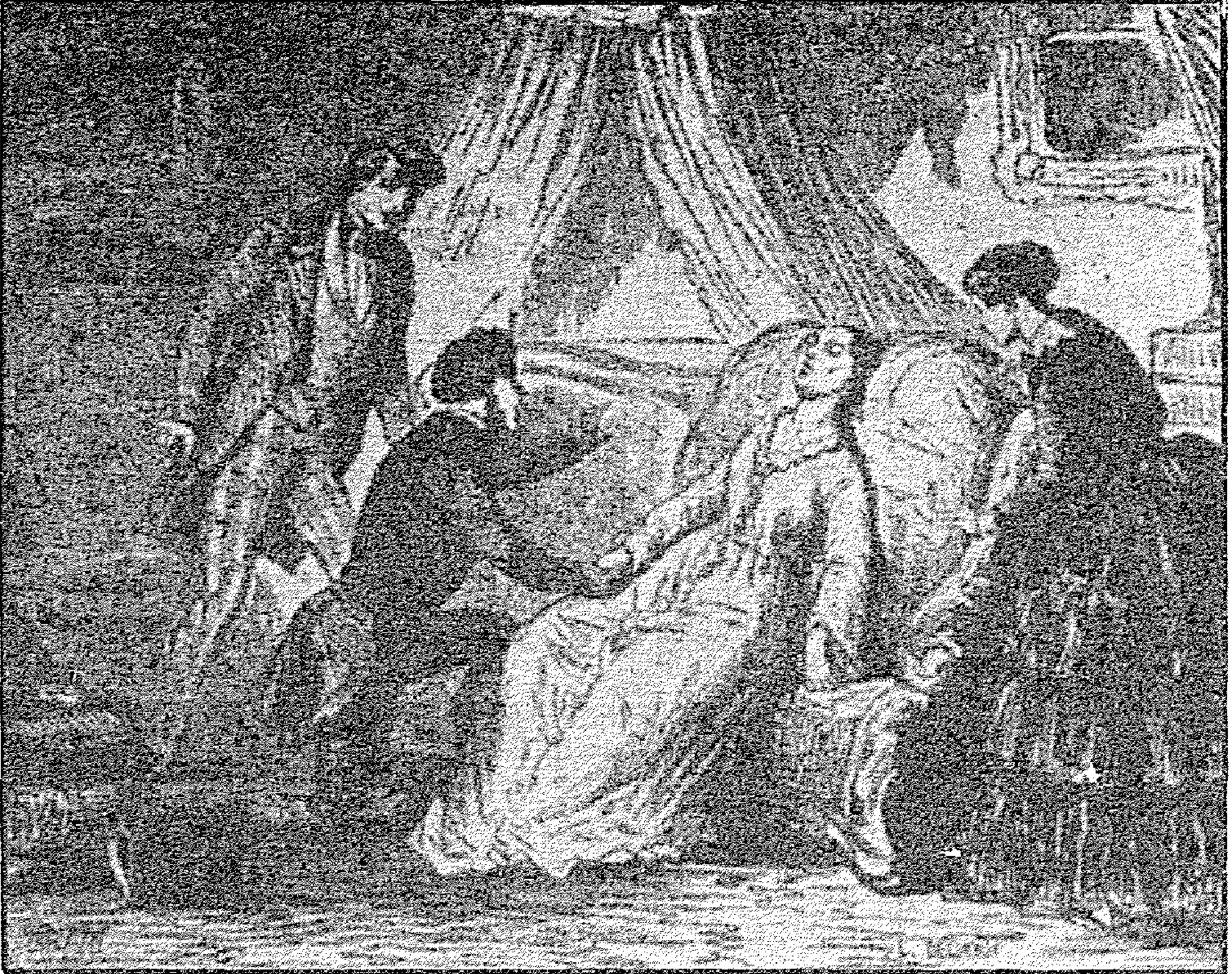
مسرح فى شارع تشييست نات فى فيلادلفيا عام ١٧٩٤م. وقد نُشرت صورة له
فى مجلة صدرت فى نيويورك عام ١٧٩٤م. تحت إشراف مسرح الفنون هوليتزيل
التابع لجامعة تكساس فى أوستين.



مسرح من مسارح كثيرة تمَّ بناؤها في لندن بين عام ١٨١٠م إلى عام ١٨٤٠م...
مسرح كوبرج الملكي... تمَّ افتتاحه في مايو ١٨١٨م وبعد ذلك أُطلق عليه
«أولدفيك»، وهو ما زال يعمل حتى الآن. من ديلكنون لوندينا ايلاستراتا
(١٨٢٥م).



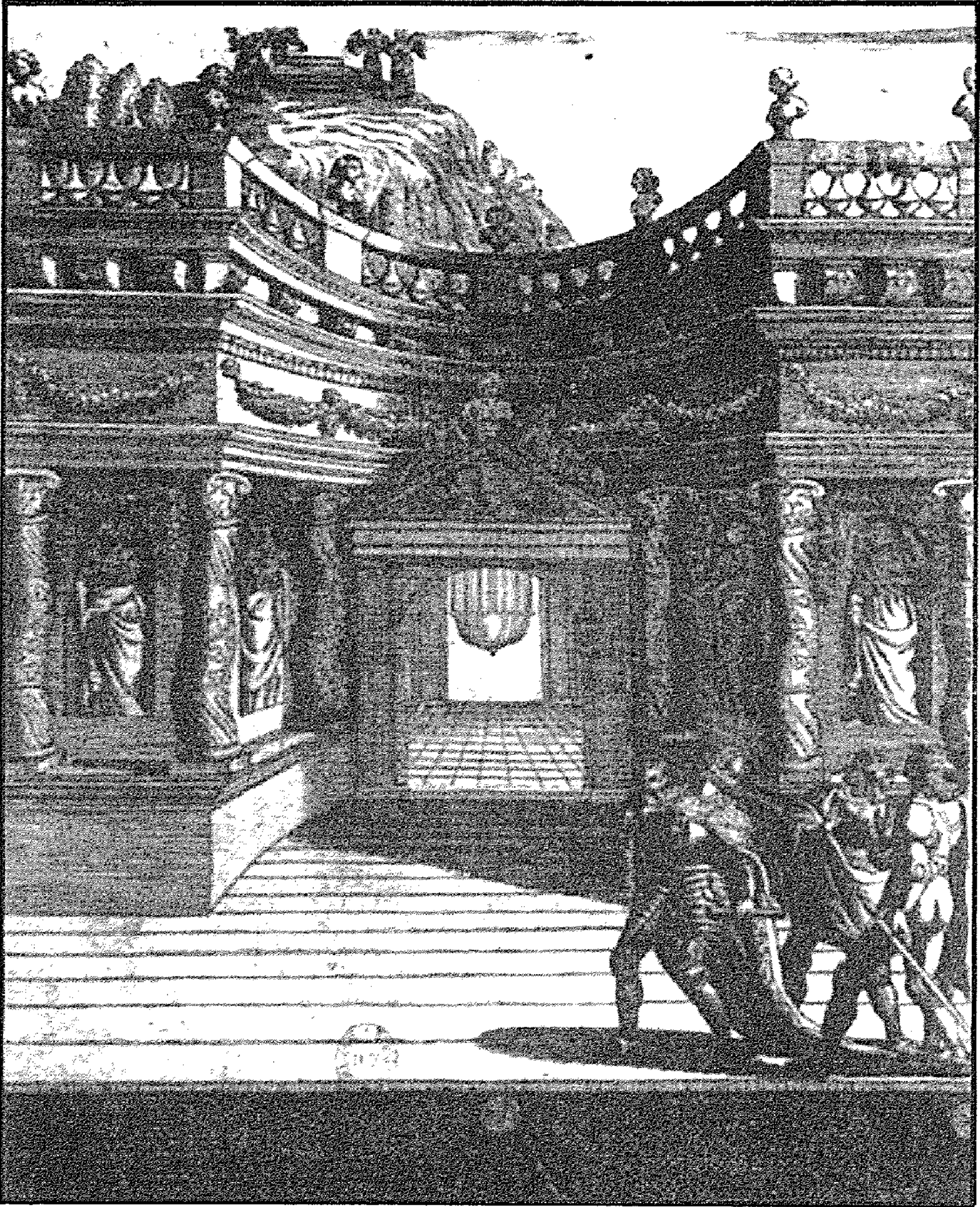
مسرح ألماني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.
ملاحظة: خلف المسرح والصناديق وأضواء خشبة المسرح وصندوق الملقن
واضحة في المشهد الداخلي.
ملاحظة أخرى: وضع باب المسرح العلوي بين الجناح والقافل الخلفي.
لقد تم تطوير مجموعة الصناديق - من متحف مسرح ميونيخ.



المشهد الأخير من مسرحية السيدة كاميليا التي أعدها الكسندر دوماس، والتي
عُرِضت في عام ١٨٥٢م - من مسرح كونتمبوران اللوسترية عام ١٨٦٧م.



مكان مشهد مسرحي إلى لوس سيلوس.. قام بإعداده جوان فيليز دوجويثارا في
الساحة بتاريخ ١٦٧٢م.
إعداد بلدارشيف إديترا شيش ناشيونال بليوتيك - فينا.



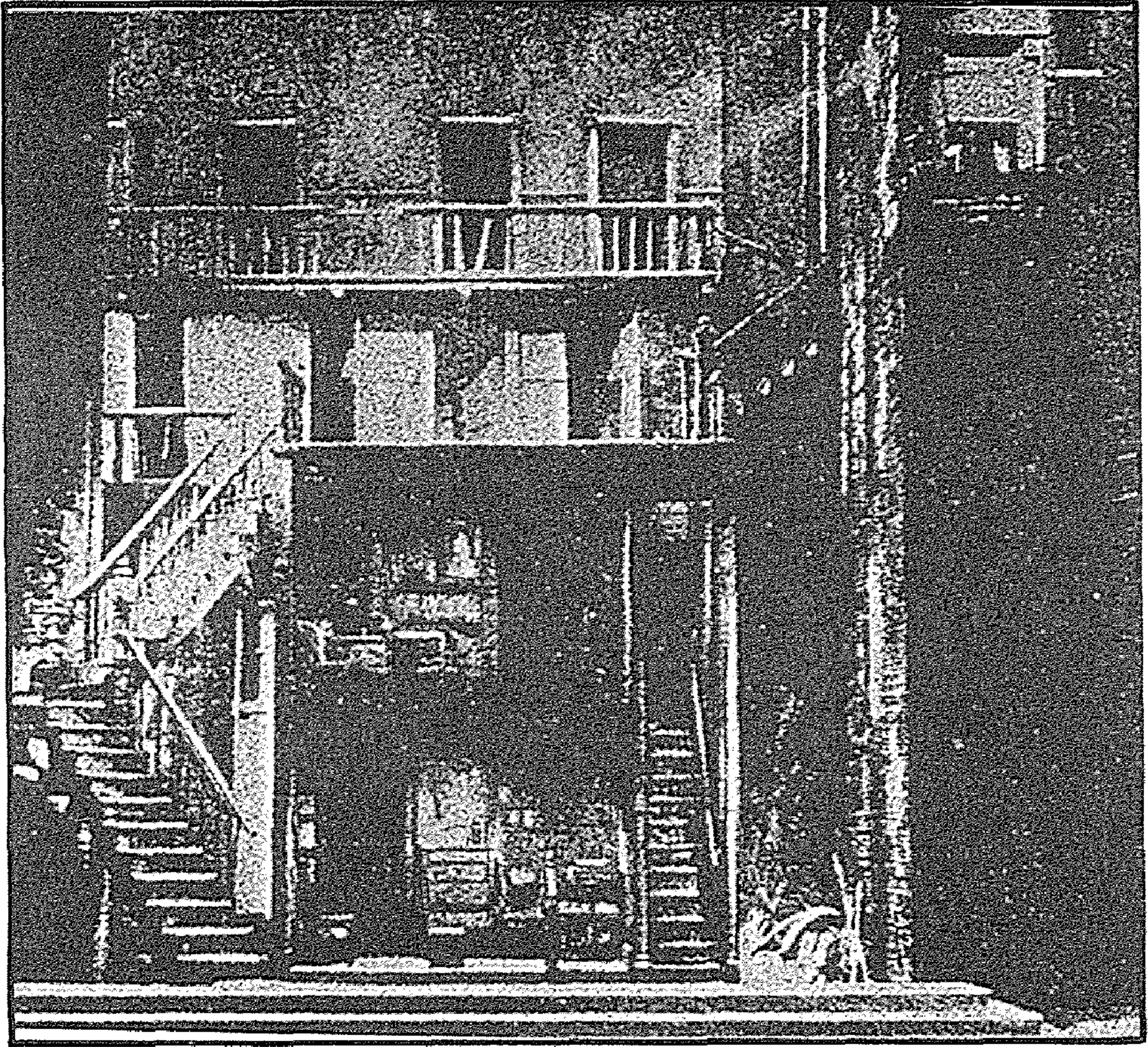
مشهد من مسرحية قُدمت في فندق de Bourgone في عام ١٦٤٣م - في هذا العمل نلاحظ أنَّ المبنى الأساسي أو الهيكل الأساسي موجود ومُثبت، بينما المنظر خلف الباب الذي يقع في منتصف خشبة المسرح، والمناظر العلوية متحركة ومُتغيرة عند كل مشهد.. المشهد في المستوى الأعلى يتضح فيه أنه يُستعمل لـ theatre superieure - من النسخة الأصلية للمسرحية نايت أونيل - باريس.



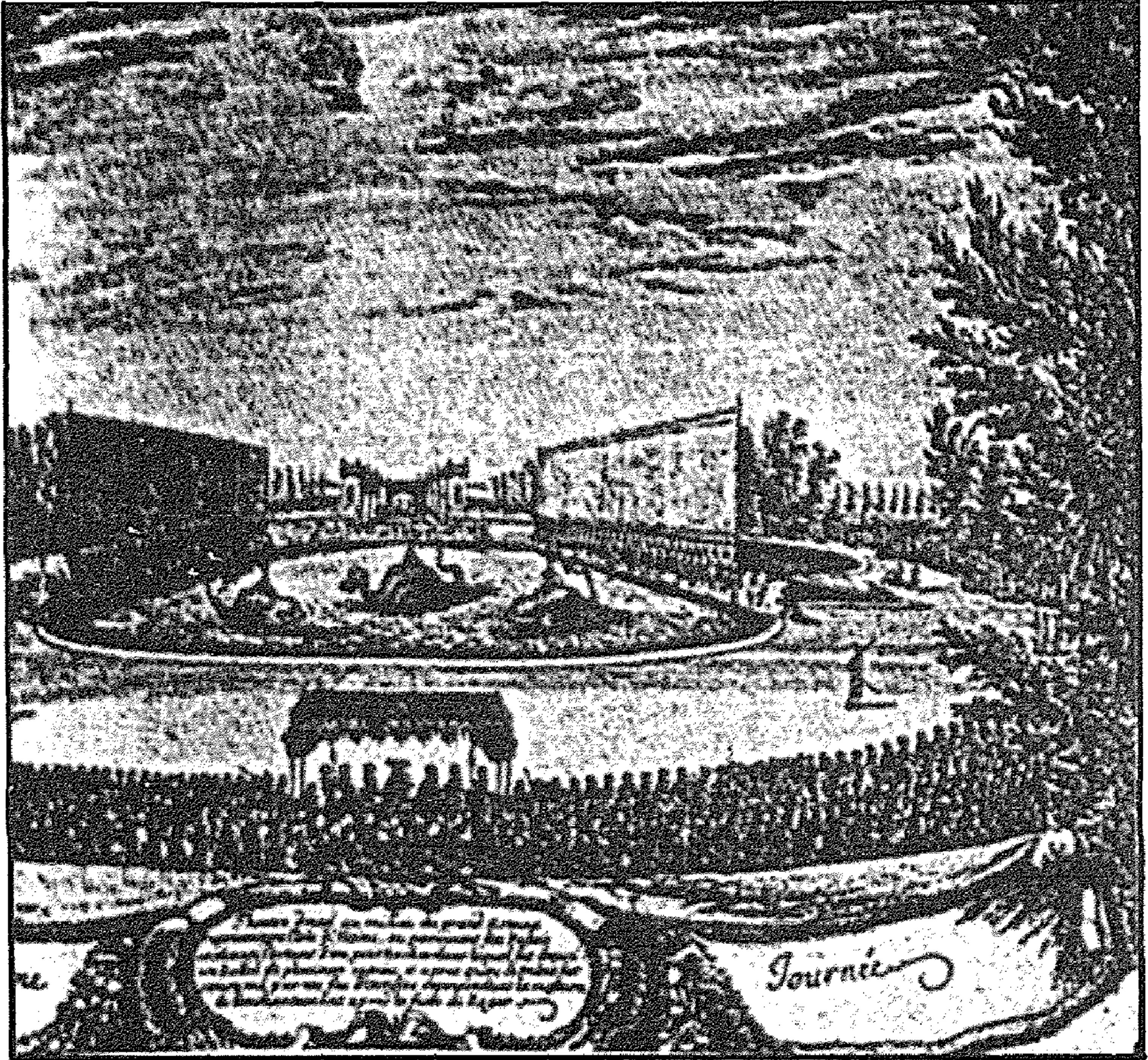
الشریف روبرتسون طبقاً لإنتاج بانكروفت فى مسرح أمير ويلز عام ١٨٧٩م.
من تجميع أنثوقين فى متحف فكتوريا والبرت - لندن.



ممثلون متجولون يعرضون مسرحية حول الغضب في ميونيخ في القرن الثامن عشر..
قام بعملية الدهان جوزيف استيثن عام ١٧٧٠م - متحف المسارح في ميونيخ.



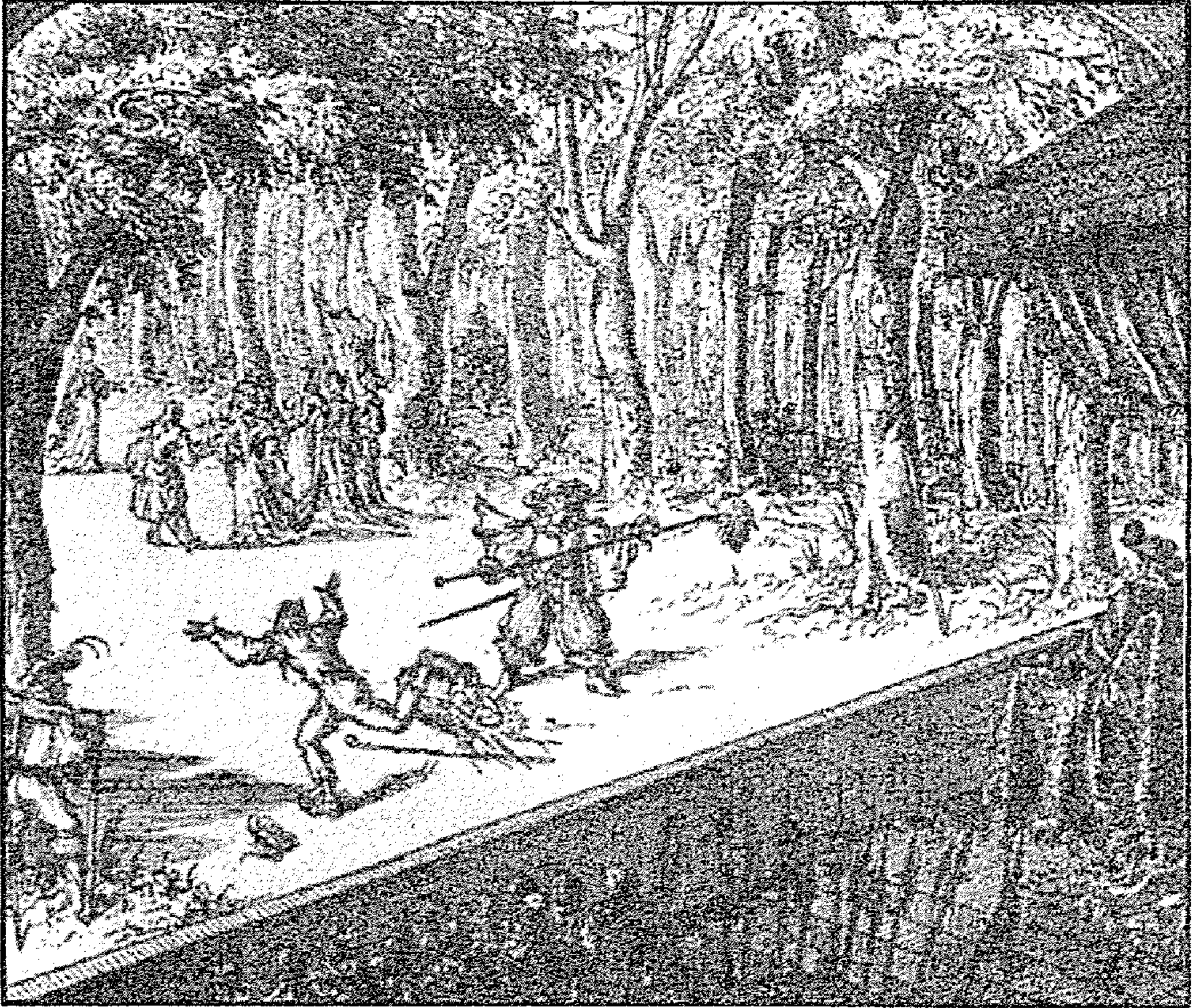
أُمَّة (أو شَعْب) الجريدة الحية (أو الجريدة الحياتية) - ثُلث أمة... تمَّ تقديمه بواسطة
مسرح فيدرال عام ١٩٣٨ م.
• ديكور منزل تينيمنت - مُنفذ من قِبَل هاور. لى.



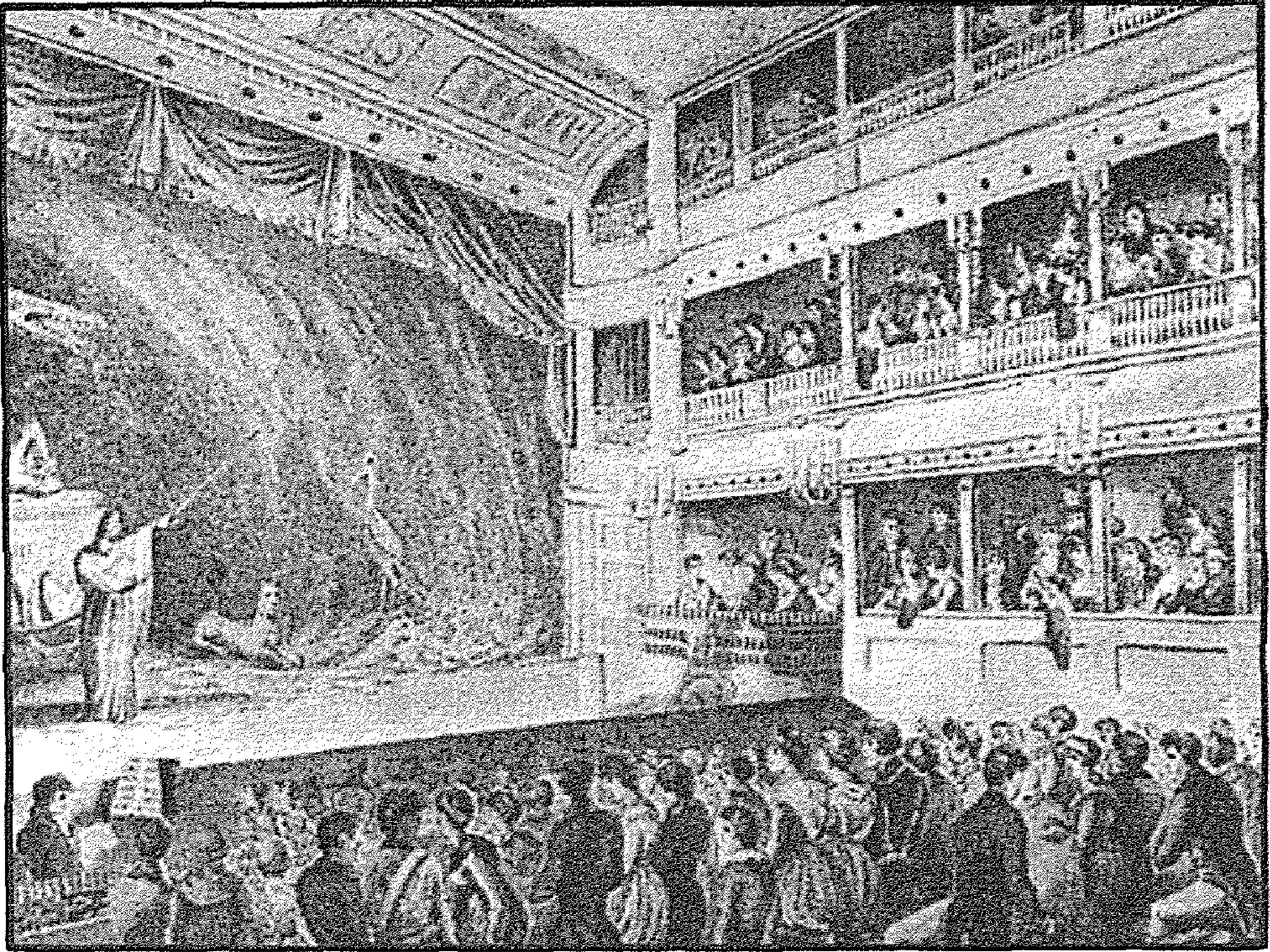
إحدى التسلّيات من اليوم الأوّل للمسرات في جزيرة إنشانت، قام بها لويس
الرابع عشر في فيرساي عام ٢٦٦٤م.
إن المسرح في وسط البحيرة ويمثل قصر السين بعد إنجاز رقص باليه ممتاز هناك. إن
القصر قد دُمّر بسبب الحريق.
عملية نقش جديدة قام بها اسراييل سلقستر.



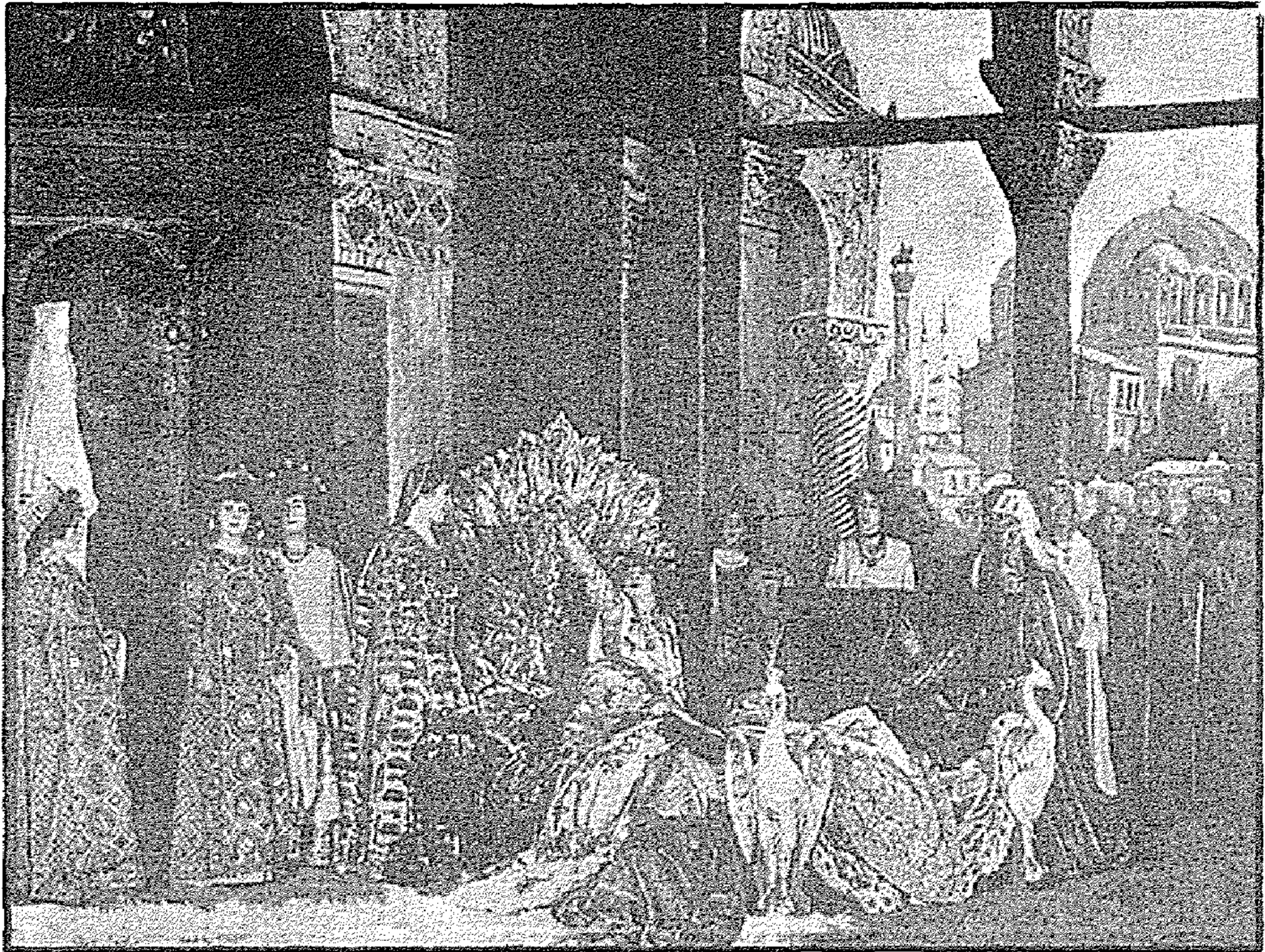
دور شيلر ازي.. تم تنفيذه في وايمار عام ١٨٠٥م... قام بعملية النقش في النترات
ج. س. اى. مولر بعد الدهان بواسطة ج.ل. أو بيتز... من متحف المسرح في
ميونيخ.



المسرح الأسباني حتى عام ١٧٠٠م.. تمثيلية في قصر كارلوس الثاني عام ١٦٨٠م. لقد جلس الملك والملكة في منصة في أسفل اليمين.
 • ملاحظة: خشبة المسرح ورسم منظوري للمشاهد من التاريخ الفرنسي، تم نشره في أنتويرب بواسطة فليبرت بوتاتس الصغير تحت إشراف بيلوتيك ناشيونال بباريس.



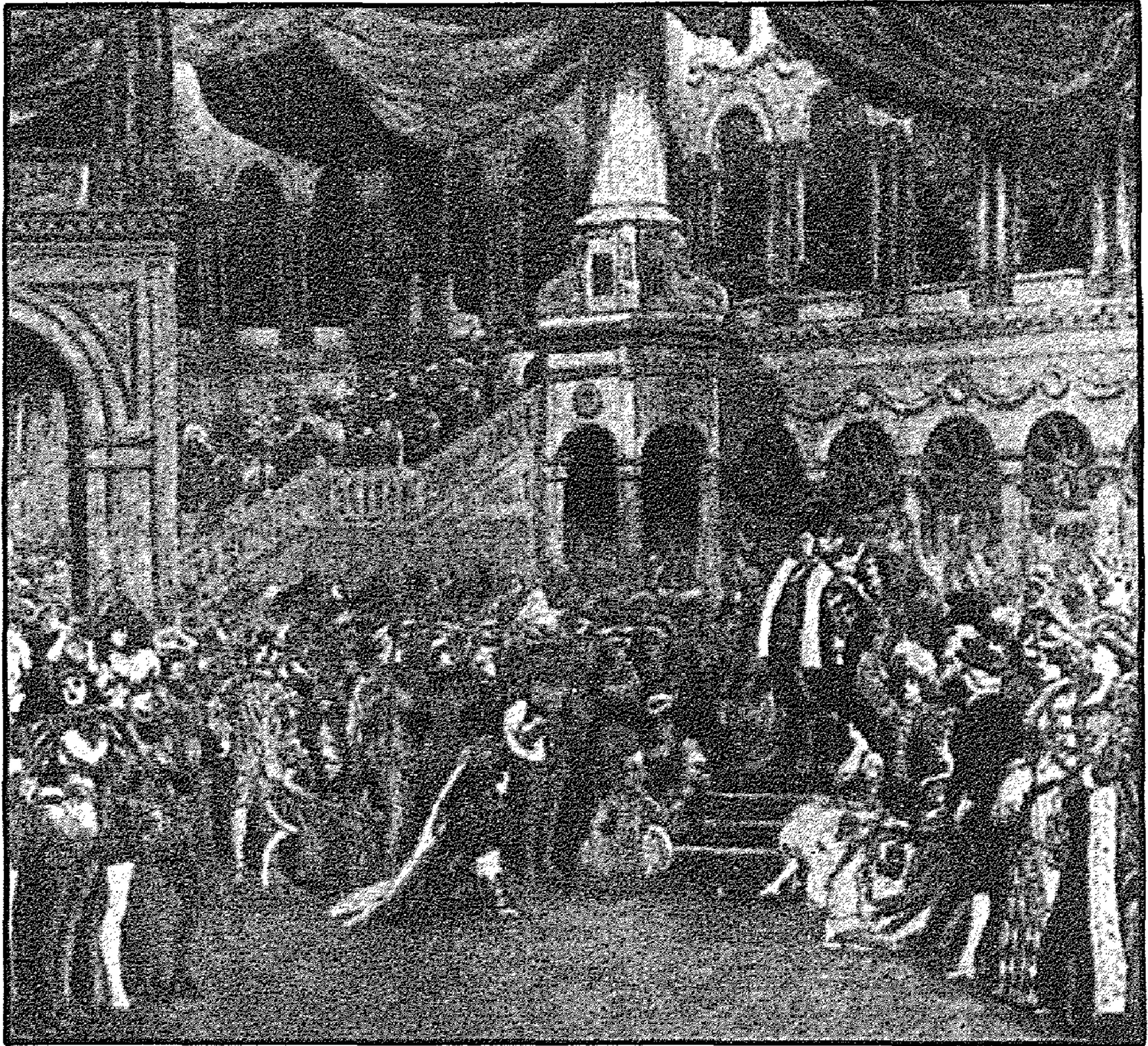
ممثل إشارات في مسرح هاى ماركت فى أواخر القرن الثامن عشر.
ملاحظة: فى المشهد أبواب وخشبة المسرح به صندوق خشبة المسرح ومنصات
بدون ظهر خلف المسرح.
من ولكنسون لوندنيا ايلاستراتا (١٨٢٥م).



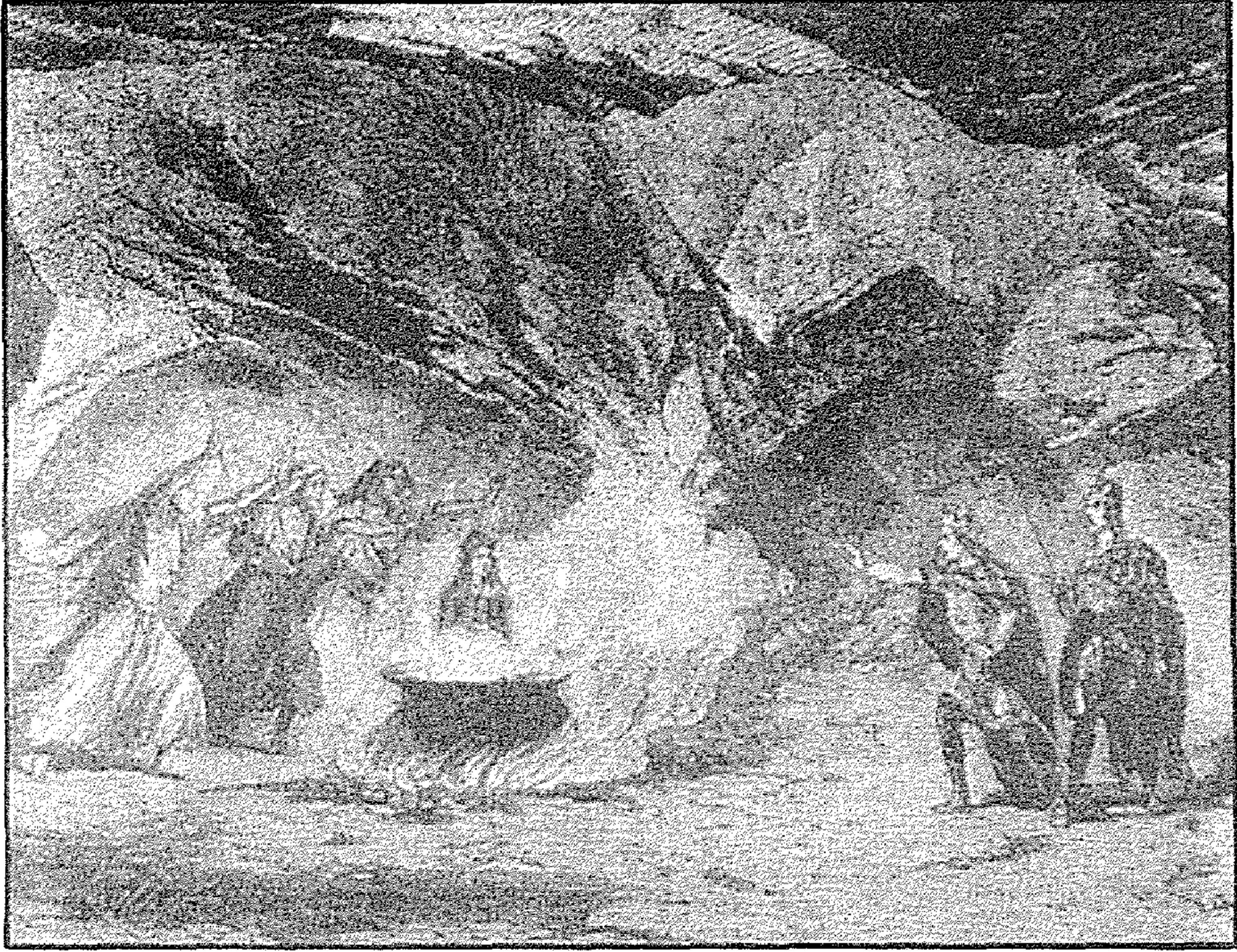
سارة بيرنهارد (في الوسط) في مسرح ساردو عام ١٩٠٢م بباريس - من المسرح عام ١٩٠٢م.



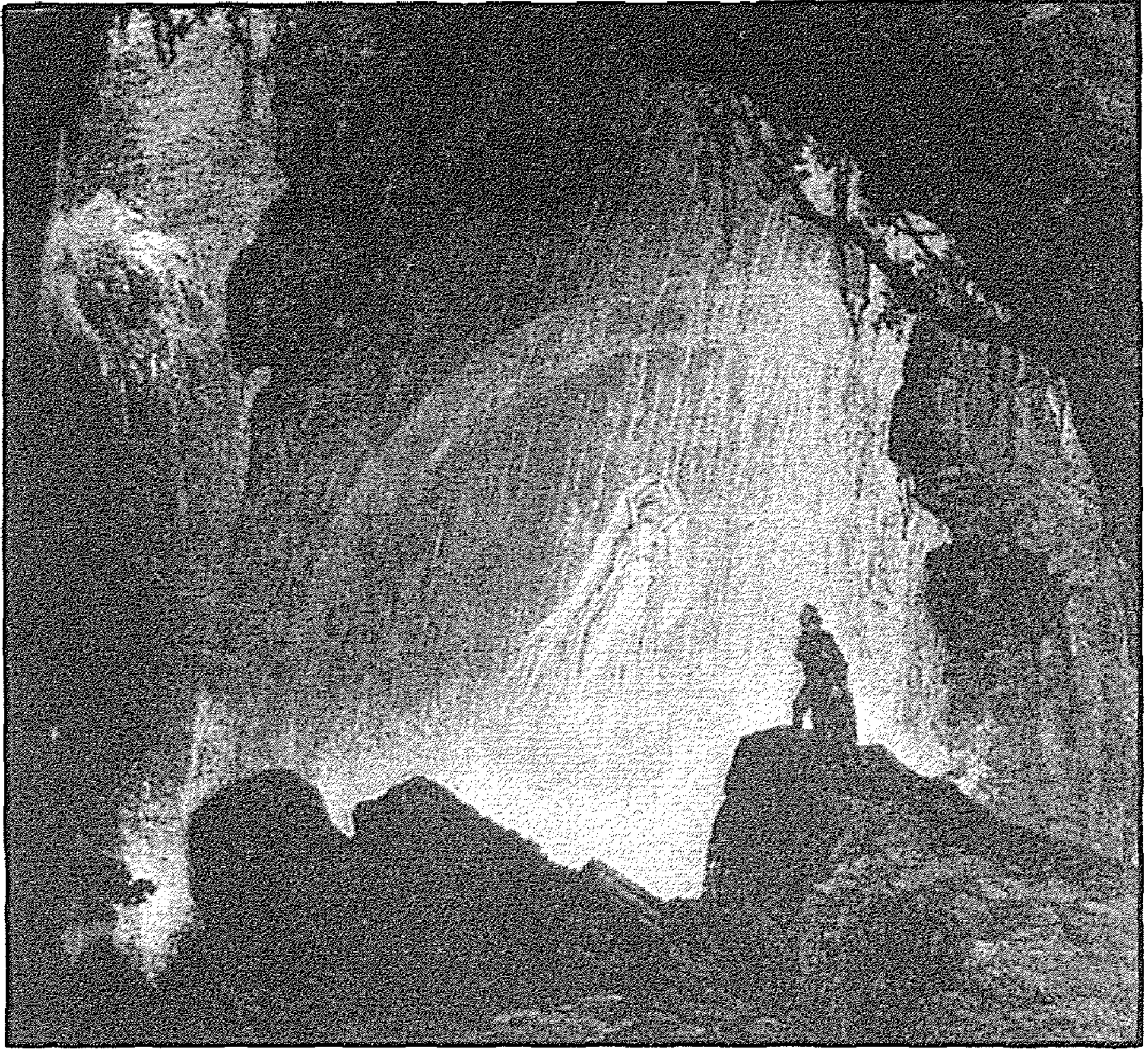
مشروع نورمان بيل سيدس لعرض كوميديا دانتى الربانية في عام ١٩٢١م.
من مسرح هوبليتزيل للفنون - جامعة تكساس في أوستين.



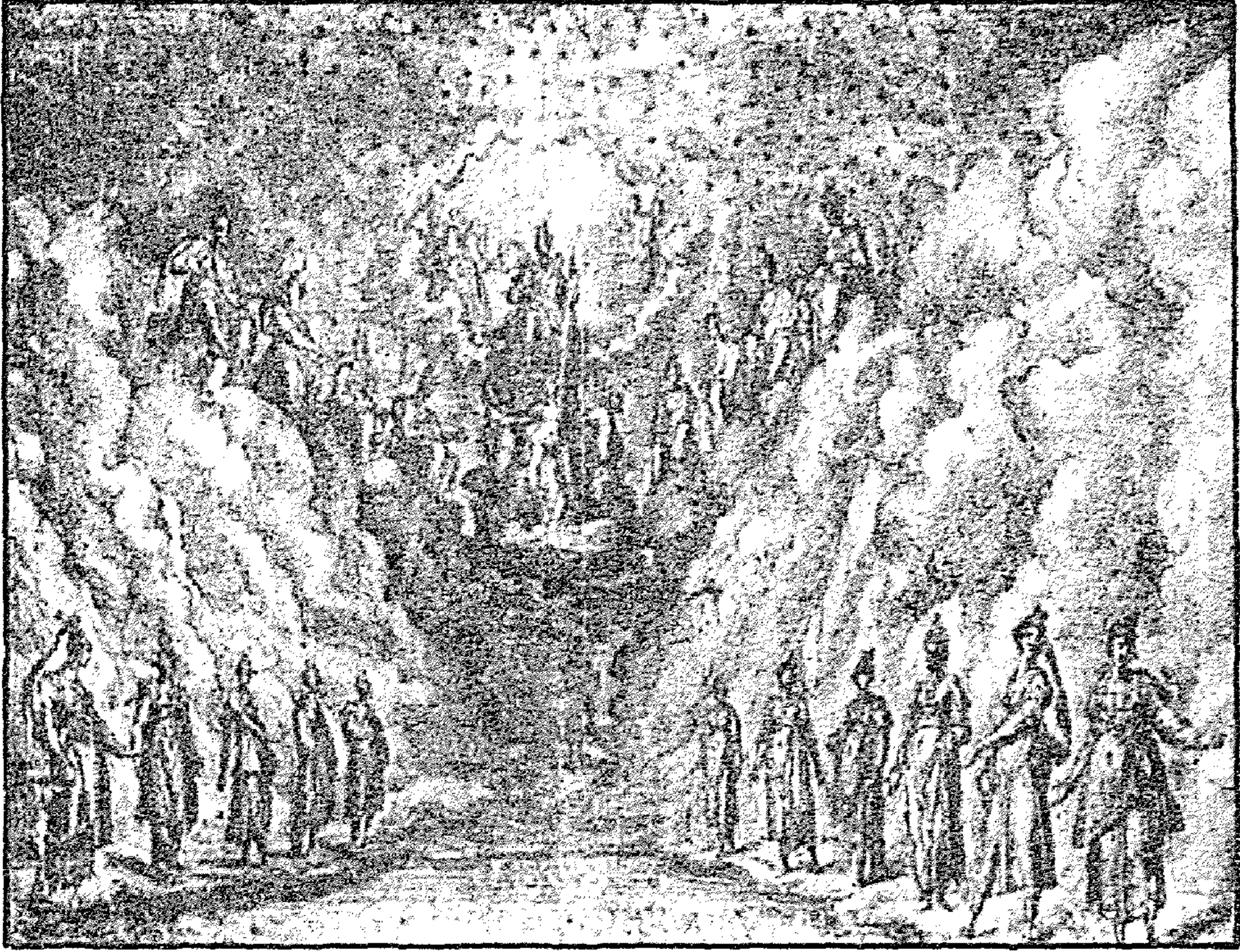
فتاة خادمة في فندق.. عرض مسرحي في مسرح دروري لين عام ١٨٨٧م - نصّ
أعدّه إي. إل. بلانشارد ومثّلهُ ويلهلم... من الجرافيك (٧ يناير ١٨٨٨م).



إحدى مشاهد العرافات من إنتاج شارلز كين في ماكبيث عام ١٨٥٣م... عرض
في مسرح برانسييس (الأميرة) في لندن. من مسرح فنون هوبلitzيل - جامعة
تكساس في أوستين.

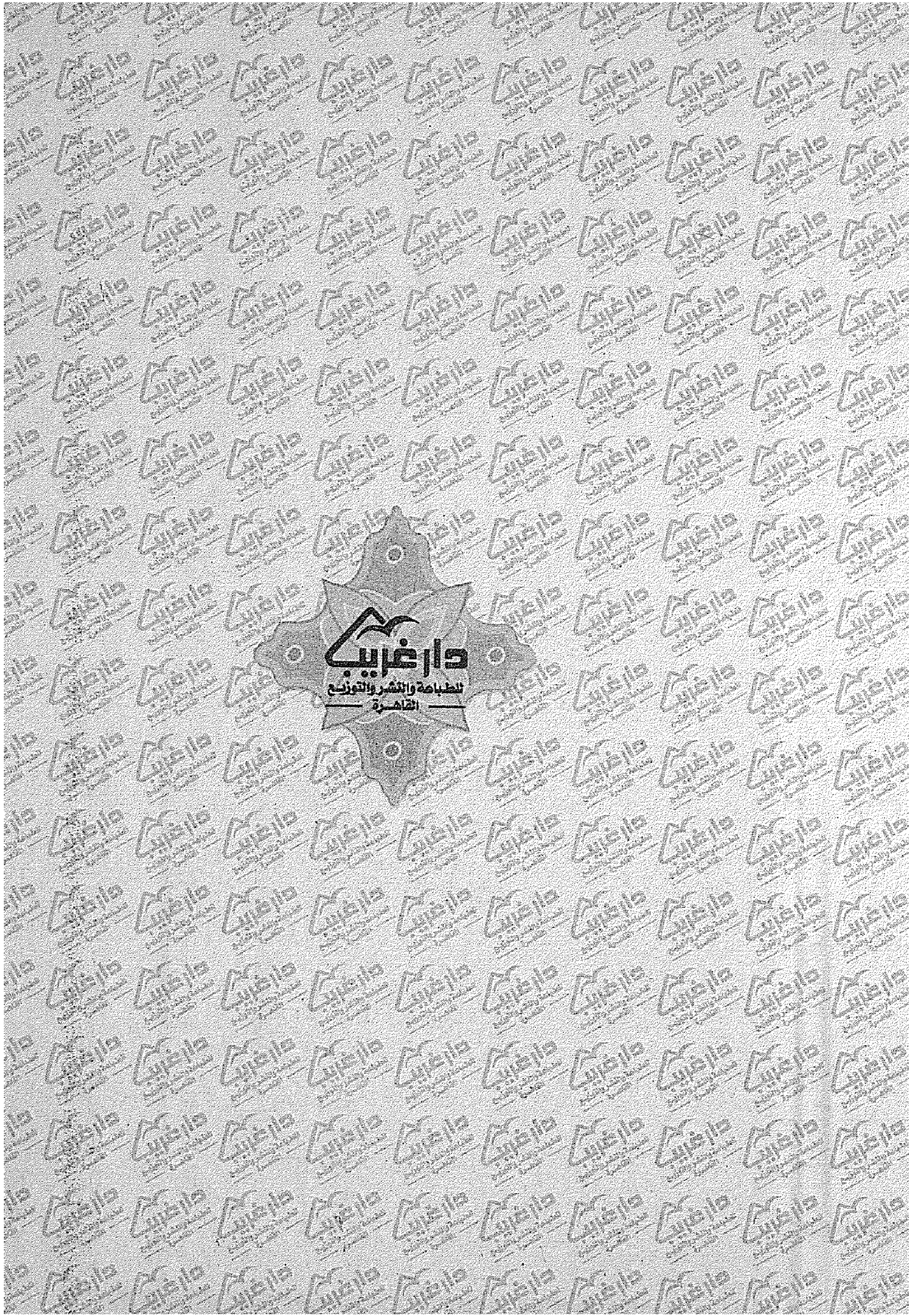


مانفريد يقوم بدور اللورد بايرون في دروري لين عام ١٨٦٣ م. ويظهر هنا
شتينباخ دوتر مول عند جبال الألب. إنَّ صموئيل فليس يظهر في إنتاجه بعد تركه
آبار سادلر. من صحيفة فنون مسرح هوبليتزيل.



صنم هذا المنظر بيرناردو برنتالتي من أجل مجالات الإيقاع المسرحي. وقُدّم في
قصر أوفيزي في فلورانس عام ١٥٨٩م... إن هذا التصميم يُظهر أجداد متحف
مسرح كيرتس، ومتحف فكتوريا وألبرت في لندن.





هذا الكتاب

الكتاب يتناول موضوعات في غاية الأهمية ، لأنه يهم المتخصصين والمحترفين والهواة ومتدوقي الفنون - خاصة المسرحية منها. ويستفيد منها المصممون والمنفذون المشاركون في كل العملية المسرحية. وتدرج موضوعات الكتاب لتشمل : الفن والمجتمع، وتعريف الفنان ، وهدف الفن تجاه المجتمع، وفن المسرحية ، ووظيفة المخرج المعاصر، وأهداف المسرحية، والرمزية الخارجية والداخلية في المسرحية ، وشكل النص المسرحي وبنائته، والشكل والمضمون ، والحوار وصياغته، والصراع الدرامي، والاختيار ، والمتفرج بوصفه شريكا في العملية المسرحية ، والناحية الاجتماعية في المأساة والملهات ، ومشكلة الإيهام، وطريقة رسم الشخصيات ،

وروح الإيقاع العالمي الشامل، والديكور ، والملابس ، والإضاءة ، والماكياج، والملحقات المسرحية، والموسيقى التصويرية وأثرهم في التكوين المسرحي المرتبط برؤية المخرج. ويهتم الكتاب بالإلقاء المسرحي، والإيقاع، والتعبير الصامت. ويختتم الكتاب بفنية وحرفية وتاريخية أهم أساليب التمثيل التي أبدعها رواد ومبدعون عالميون علي مر التاريخ منذ عصر الإغريق وحتى الآن. ويركز الكتاب علي الإلقاء المسرحي ، والإيقاع ، والتعبير الصامت. ويحتوي في نهايته علي صور تاريخية مسرحية ، وتوضيحية نادرة، ترتبط بمحتوي الكتاب. إنه كتاب لا بد أن تحتو مكتبته كل فنان ، وأستاذ، ومخرج وطالب فن ، وهماو.

